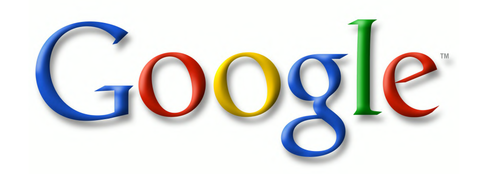





600014369T





JACOB DE BARBARI

ET

ALBERT DURER

LA VIE ET L'ŒUVRE DU MAÎTRE AU CADUCÉE
SES ÉLÈVES
DURER, TITIEN, MARC-ANTOINE, MABUSE, MARGUERITE D'AUTRICHE
CATALOGUE ET PRIX
DE SES QUARANTE-TROIS GRAVURES

PAR

LE COMTE A.-E. DE CANDITTO

DEUX PORTRAITS GRAVÉS

BRUXELLES
G.-A. VAN TRIGT, ÉDITEUR

1881

JACOB DE BARBARI

ET

ALBERT DURER

JACOB DE BARBARI

ET

ALBERT DURER

Barbari, ou plutôt Barbarus, Barbaris, comme portent toujours les textes authentiques, est un surnom qui lui a été donné à Venise et que lui a conservé la cour de Malines. Nous l'avons adopté sous sa forme usuelle de Barbari ; Jacob, son véritable nom, est trop peu connu. Barbari, Barbarus, désigne seulement sa nationalité étrangère à l'Italie et à l'Allemagne; d'où encore le nom de François de Babylone, ou de Walchs, Walsch, Walch, le Wallon, que les Italiens, par leur *mesprisence accoustumée,* dit Jean Le Maire, appellent barbare.

L'exil pèse sur toute la vie et l'œuvre du célèbre artiste. Il se trahit dès ses premières gravures sur Agar et Abraham, l'aïeul de Jacob, sur cette belle Égyptienne, la fille des Pharaons, Agar en hébreu l'étrangère, la barbare. Son chef d'œuvre est l'illustration de la fable de Psyché, la gracieuse allégorie d'Apulée sur l'Amour, ou l'âme séparée de son Dieu, de Cupidon. Une esclave la raconte à Charite, la jeune fiancée de Tlépolème, le fils d'Hercule et d'Astyoché, des captifs, des exilés comme Barbari. Sa marque, son monogramme, le caducée de Mercure, emblème de sa vie vagabonde, de son apostolat, est aussi inspiré par les

écrits d'Apulée, qui ont exercé tant d'influence sur la vie et les ouvrages du graveur, du peintre, du poète de Marguerite d'Autriche, son célèbre amant vert. La cour poétique de Marguerite le cachait sous un perroquet, Jacquot, et opposait à sa belle création de Psyché une autre allégorie très-curieuse de Jean Le Maire.

Les biographes disputent depuis longtemps sur Jacob de Barbari. On l'a souvent confondu avec Israël van Meckenen, Israël Martin, Lucas de Leyde, Albert Durer, Jacques de Strasbourg, le Maître au Compas, et d'autres artistes du XV[e] et du XVI[e] siècle. Huber et Rost font Barbari contemporain et compatriote de Lucas de Leyde, d'après des documents qu'ils n'ont pas, malheureusement, fait connaître. Bartsch, Christ, Strutt lui conservent le surnom de François de Babylone, de Babilon, et le rangent parmi les artistes germaniques, tout en le reconnaissant plus Italien que Tudesque. Harzen et Passavant l'accordent à Nuremberg. Ils suivent en cela l'usage, et, ajoute M. Galichon, un certain penchant particulier aux écrivains allemands à tout rapporter à leur patrie. Zanetti le regardait comme venant de l'Allemagne

en Italie. Ottley le croyait de Ferrare. Morelli, Lazari, MM. Galichon, Ephrussi, Thausing le donnent enfin à Venise. Zani seul avait deviné presque sa nationalité wallonne, en le faisant français ou hollandais, *contrario lo guidico piuttosto di nazione Francese o Olandese.*

Harzen et Passavant reconnurent les premiers le maître au caducée, dans Jacob Walchs ou Walsch. Les curieux documents publiés par le comte de Laborde et M. Houdoy ont, en effet, démontré l'identité de Jacob Walsch et de Barbari, déjà indiquée par Noviomagus. Jean Neudorffer avoue encore à Nuremberg, en 1546, que Walch était un simple surnom du peintre Jacob, *Jacob Walch genannt Mahler.* Et Albert Durer, qui le premier, le désigne par Walchs, le Wallon, donne toujours aux Italiens le nom de Walhen (1).

Le savant rédacteur et fondateur de la *Gazette des beaux-arts,* M. Emile Galichon, a cherché et a réussi à renouveler la célébrité, la gloire de Jacob de Barbari. M. Charles Ephrussi l'a suivi dans cette savante et heureuse revendication ; et

(1) *Voir* les notes et documents à la fin du volume.

beaucoup d'amateurs, beaucoup d'artistes partagent leur goût, leur admiration pour un graveur resté si longtemps inconnu et oublié. Les dessins, les gravures, les tableaux du maître au caducée sont partout très recherchés, et se vendent à de très hauts prix (1).

La gloire, l'immortelle gloire de Barbari est d'avoir été le premier et le seul maître d'Albert Durer, son plus heureux, son plus fécond inspirateur. M. Galichon avait déjà aperçu comme d'autres iconophiles l'identité de certaines gravures de Durer et du maître au caducée, sans oser contester au célèbre génie de Nuremberg le mérite de l'invention. M. Ephrussi, le premier, a restitué à Barbari plusieurs de ses ouvrages. Enfin, M. Thausing, dans son beau livre sur Albert Durer, a prouvé que presque toutes les premières compositions du grand génie de l'Allemagne n'étaient que des copies, et que le principal guide de l'artiste avait toujours été Jacob de Barbari, dans les cuivres, les bois, les dessins et même les tableaux (2).

Il reste aujourd'hui à découvrir les rapports si mystérieux, si inconnus de Barbari avec Titien,

avec Marc-Antoine Raimondi, avec Gossart de Maubeuge, ou Mabuse, le maître de Lambert Lombard, l'auteur de la grande révolution italienne dans les beaux-arts, le premier créateur des classiques.

M. Thausing faisait une nouvelle révélation de Barbari après M. Galichon, après M. Ephrussi. Les notices si nouvelles, si remarquables de M. Galichon avaient partout une immense influence. Le premier il ressuscite dans une revue très-répandue, la *Gazette des beaux-arts*, Barbari, Jacopo de Barbarj, comme il l'écrit. Il avait appris à le connaître, à l'aimer, dans ses longues et belles études sur Martin Schongauer et les grands graveurs du XVe siècle.

M. Émile Galichon vivait, à cette époque, dans un monde, qui se rapproche tant du XVIe siècle, d'un siècle encore si grand parce qu'il était la fin, la décadence d'un autre qui venait de créer toutes les sciences de l'impression, et l'art moderne avec les Van Eyck. Barbari est un génie efféminé, corrompu, devons-nous même ajouter, dans une société plus païenne, que chrétienne. Barbari a été la dernière étincelle, l'enfant, la

femme si choyée, si aimée, si gracieuse, si femme, enfin, d'un grand siècle, mais aussi trop légère, trop frivole, trop voluptueuse, trop mondaine ; même lorsqu'il veut montrer toute sa puissance, toute sa force dans des imitations de l'antiquité ou de Mantegna, dans l'histoire des Parques et de Némésis, dans la vie d'Hercule ou de Samson, sans oser lui donner son arc et son carquois.

Jusqu'à son voyage à Venise, en 1505, dit M. Thausing, Albert Durer conserve un véritable engouement pour Jacob de Barbari. Il avoue lui-même, en écrivant à Pirkheimer, qu'il est bien revenu sur les choses qui lui plaisaient le plus il y a onze ans. Et il écrit encore en 1506, « qu'il y avait à Venise des artistes bien supérieurs à Jacob, que c'était pour cette raison », ajoute-t-il, avec une certaine malice, « qu'il avait dû abandonner l'Italie. » S'il était bon, il resterait, disaient les Vénitiens à Durer. En 1503, Barbari avait été attaché avec Gossart, si célèbre sous le nom de Mabuse, à Philippe de Bourgogne dans les Pays-Bas.

On peut donc déjà présumer que c'est avant 1494, onze ans avant 1505, qu'Albert Durer a connu Jacob de Barbari. Il admira alors ses ouvrages,

suivit ses conseils, ses leçons, et devint son élève, son ami, son émule. Dans un curieux passage de la première rédaction manuscrite de son traité des *Proportions*, Durer s'exprime dans les termes suivants, que nous traduisons littéralement, dit M. Ephrussi :

« Beaucoup de gens pourraient me blâmer d'avoir entrepris une œuvre de ce genre, moi si ignorant ; et ils n'auraient pas tort. Moi-même, j'aurais mieux aimé entendre, ou lire, sur ces matières un homme illustre et savant que de traiter un pareil sujet, sans avoir la science nécessaire. Mais je n'ai jamais trouvé personne qui ait écrit sur les mesures du corps humain, excepté un auteur du nom de Jacobus, né à Venise, peintre gracieux. Il me fit voir un homme et une femme dessinés d'après certaines mesures. A cette époque il m'eut été moins à cœur de voir un royaume inconnu que de connaître ses théories. Et si je les connaissais, je les ferais imprimer en son honneur, dans l'intérêt de tous. Mais j'étais alors très-jeune et je n'avais jamais entendu parler de ces choses-là. Cependant comme l'art m'a toujours été bien cher, je me mis dans l'esprit d'arriver à un sem-

blable résultat. Le dit Jacobus ne voulut pas m'expliquer bien clairement son système, ce que je remarquais aisément. Alors je pris mes propres œuvres, je les plaçais devant moi et je me mis à lire *Vitruve* qui a un peu écrit sur les mesures du corps humain. C'est donc dans ces deux auteurs que j'ai pris mon point de départ, et, comme j'en avais formé le projet, je poursuivis mes recherches jour par jour (4). »

A quelle époque, demande M. Ephrussi, a été écrit ce curieux fragment. Les mots « j'étais alors très-jeune » ne fournissent pas une indication précise. La fin de la phrase, « je n'avais jamais entendu parler de ces choses-là », permet cependant, ajoute M. Ephrussi, de fixer la date de ce passage, si nous le rapprochons, dit-il, d'un autre document de Durer qui se trouve dans la collection de dessins réunis à l'Albertina à Vienne. Il s'agit d'une de ces nombreuses études de Durer pour la célèbre gravure d'Adam et d'Ève, dont nous aurons à parler si souvent. C'est une figure de femme faite au trait d'après des divisions géométriques. Le fond est couvert de hachures vertes, au dos de la feuille la figure est reproduite avec les divisions. Sur une

page in-folio jointe au dessin on lit une explication longue de quarante-quatre lignes, écrite de la main même de l'artiste et portant la date de 1500. M. Hausmann, dont les savantes recherches nous fournissent ce document si précieux pour notre démonstration, remarque que c'est là une des premières pensées du grand travail sur les *Proportions,* dont Durer s'occupa toute sa vie.

Nous savons donc, d'une manière indubitable, dit encore M. Ephrussi, que ce fragment a été écrit, au plus tard, en 1500, et que la rencontre de Durer avec Barbari avait eu lieu avant cette époque. On peut et on doit même encore reculer la date de 1495 que M. Ephrussi semble vouloir assigner aux premiers rapports des deux artistes.

Durer n'a pu commencer ses recherches si nouvelles, si curieuses sur les proportions, et sur le corps humain, que longtemps après avoir vu Jacob de Barbari, après avoir connu ses ouvrages, compris ses académies. C'est après les révélations successives d'une science mystérieuse, qu'il rechercha lui-même ses principes, les règles, qu'il se mit, dit-il, à lire Vitruve, à étudier ses anciens dessins. Plusieurs années ont donc dû s'écouler entre les

premières notes d'Albert Durer sur les *Proportions* et sa première entrevue avec Jacob de Barbari.

On verra même plus loin que ce texte sur la rencontre de Durer et de Barbari, doit se rapporter à son arrivée à l'école des Van Eyck vers 1490. Cette date a une si grande importance pour la vie et l'histoire de Jacob de Barbari et d'Albert Durer, qu'on doit s'y arrêter et y revenir souvent.

Les Van Eyck avaient seuls commencé à chercher dans la nature le modèle, l'homme et la femme, Adam et Ève, que les byzantins retraçaient d'après certains types, des méthodes, des pratiques hiératiques, et des canons d'atelier. Durer, à Nuremberg, aux leçons de Wolgemut, dont il avait conservé de si tristes souvenirs, n'avait fait aussi que de copier, de calquer, peut-on dire, des dessins, des rudiments, des manuels. Il s'était simplement exercé seul par amusement, par enfantillage, dit-il, à retracer des têtes, des figures connues, ou son propre portrait placé sur les bustes conventionnels gravés dans la *Chronique* de Schedel. L'art bizantin ne s'occupait que des traits du visage et du costume. Le nu n'avait pas encore été étudié avant les

Van Eyck, ainsi que le prouve l'*Album* de Villard, que pour l'architecture, et les draperies. Durer, comme il l'avoue, n'avait donc jamais entendu parler à Nuremberg des proportions du corps humain. Villard, le célèbre architecte du XIVe siècle, si curieux, si savant, n'avait même cherché que dans des angles et des triangles les différents membres de l'homme et des animaux. Dans ces longues recherches il ne paraît vouloir étudier que les grandes articulations, le corselet, les épaules, les coudes, les hanches, les genoux, qu'il exagère, qu'il grossit pour mieux montrer leur union, leur relation et toute leur importance pour les draperies et les vêtements. Il écrit en effet lui-même dans les textes de ses dessins : « ici commence l'art de portraiture comme l'enseigne la *géométrie*, pour facilement travailler, plus loin on trouvera celle de la maçonnerie. » Aussi, ajoutent MM. Lassus et Darcel, ce ne sont pas les proportions du corps humain, qu'il prétend fixer et démontrer. Il le dit même en commençant son *Album*. Il paraît aussi n'en avoir aucune idée, de même que Durer en 1490, ainsi que tous les artistes du moyen âge.

Les Van Eyck avaient seuls commencé à cher-

cher dans la nature le modèle, l'homme et la femme, Adam et Ève. L'école liégeoise resta toujours fidèle à cette étude. Durer reçut donc dans cette académie la révélation d'un art nouveau, d'une science nouvelle, qui a fait une si grande impression sur son esprit, sur ses études. C'était, ainsi qu'il le dit lui-même, un pays, un royaume inconnu, qu'on venait de lui découvrir.

Nous reviendrons plus loin sur ces premières études, si importantes, si peu connues d'Albert Durer. Nous aurons aussi à examiner quel ouvrage, quel travail avait déjà pu composer Jacob de Barbari. Ce passage des *Proportions* vient aussi prouver que Durer ne connaissait pas encore aucun des nombreux traités des artistes italiens sur les mesures du corps humain. Ces textes enfin prouvent déjà que Durer n'était pas à Venise et n'avait pas été achever ses études en Italie. L'école liégeoise s'occupait seule en Allemagne de ces recherches, comme le prouvent Lampson et Lambert Lombard et plus tard encore Gérard de Lairesse et Libert.

C'est en effet dans sa jeunesse, pendant son premier voyage, pour apprendre la peinture et la gravure, que Durer a connu Barbari, de 1490

à 1495. Albert Durer ne dit pas seulement qu'il demanda des conseils, des leçons à Jacob, mais il ajoute que celui-ci lui montra, lui confia, comme à un ami, comme à un compagnon, ses dessins de l'homme et de la femme. Mais il ne voulait pas lui dire, croit son nouvel élève encore si jeune, et si novice, tous les secrets, probablement parce qu'il n'y en avait pas, et que sa jeunesse, son inexpérience y cherchaient vainement du merveilleux, des mystères. C'était une confidence, un secret d'atelier. Il y avait peut-être déjà une certaine rivalité entre les deux artistes. Jacob de Barbari aimait à faire croire à sa supériorité, si nécessaire à un maître, à un confident, à un conseil. Comme Apulée il cherchait à faire supposer une science mystérieuse, cabalistique dont il avait seul la clef.

Albert Durer est revenu ensuite de cette espèce de fascination, un peu puérile, pour la science et les secrets merveilleux de Barbari, comme de son admiration pour ses ouvrages. Il a supprimé, en effet, ce passage de son grand traité des *Proportions*. Il a omis complétement le nom de Jacob, pour ne pas laisser une seule trace de son pre-

mier engouement, de son enfantillage, qu'il avait reconnu à Venise en 1505.

Si Durer avait fait ses études dans cette ville, il n'aurait jamais pris cette belle et grande passion pour Barbari qui, dit-il, était peu estimé des Italiens et à Venise, où résidaient tant de peintres supérieurs, ce qui engagea, croit-il, Jacob à abandonner l'Italie pour retourner dans les Pays-Bas, vers 1503.

Si Albert Durer s'était trouvé de 1490 à 1494 à Venise, il aurait sans doute suivi les leçons de Bellini, qu'il proclame en 1506, le meilleur maître de l'Italie, et qui était certainement alors l'artiste le plus célèbre. Ce n'est pas à Venise que Durer a pu connaître en 1490 Barbari qui n'a été s'y fixer que vers 1497. Très-jeune, en effet, Jacob a été à Mantoue, comme élève, pendant quatre ou cinq ans, suivre les leçons de Mantegna qui avait créé la première grande chalcographie italienne. Ces longues études, vers 1485, n'effacèrent pas cependant les traditions de l'école belge, de l'art des Van Eyck, de Martin Schongauer, qu'il semble avoir pris pour guide, assurent MM. Galichon, Ephrussi et Thausing, en le

croyant cependant Italien. Martin Schongauer était l'élève de Roger Van der Weyden, l'ami et le disciple de Nicolas de Cusa, l'archidiacre de Liége.

C'est dans l'atelier de Mantoue que Jacob de Barbari eut la première et complète révélation de l'Italie et de l'Antiquité. Squarcione, fondateur de cette grande et célèbre école, avait cherché le premier à former un musée des plus beaux monuments romains ou de moulages faits sur les chefs-d'œuvre les plus célèbres. Schedel, l'auteur de la *Chronique* de Nuremberg, illustrée par Wolgemut et imprimée par Koburger en 1493, en rapporta des copies. Il dessina à Mantoue des statues et des bas-reliefs très grossièrement exécutés, simples essais d'un amateur, d'un voyageur allemand, peu sensible à toutes les formes antiques.

Une partie de l'album de Schedel est passée à Munich. Plusieurs sujets se retrouvent dans l'œuvre de Barbari et de Mantegna et servent ainsi à en suivre l'origine. MM. Springer et Thausing ont montré la similitude de plusieurs de ses compositions, que Durer a aussi copiées dans ses premiers ouvrages, d'après Barbari. Ce qui vient



prouver qu'il n'avait pas encore vu les originaux, qu'il n'avait pas été en Italie, comme l'affirment Vasari, Lambert Lombard et beaucoup d'autres écrivains.

C'est, en effet, pendant ses études en Belgique, que le grand génie de Nuremberg a connu Barbari. Sandrart indique très positivement cette première école belge d'Albert Durer, qu'il suivit, assure-t-il, pendant quatre années, *in Belgio :* et Sandrart a obtenu, le premier, communication des papiers, des dessins de la famille Durer. Albert Durer désigne seulement Barbari sous le nom de Jacobus, Jacob, et jamais on ne lui a donné anciennement la forme italienne de Jacopo, jamais l'artiste ne l'a adoptée dans ses signatures et les documents authentiques. Durer lui accorde le surnom de Walchs, ou de Wallon, de Gaulois, qui lui est principalement resté en Allemagne et à Nuremberg. Ce qui prouve de nouveaux, que c'est avant le séjour de Barbari à Venise, de 1497 à 1504, que Durer a dû le connaître, suivre ses leçons, et ses conseils.

Barbari, en effet, était Belge, son vrai nom, comme le dit Durer, était Jacob. Jacobus Bar-

barus Venetus, dit Noviomagus, dans son histoire de Philippe de Bourgogne.

Les Jacob étaient une grande famille d'artistes liégeois, dont le plus célèbre est Lucas de Leyde. Originaires de Meckenen, entre Maestricht et Aix-la-Chapelle, ils s'étaient bientôt associés avec les Engelbrecht et les Cornelis, les compatriotes et les élèves de Van Eyck, à Maeseyck. Ce sont les inventeurs, assure Luc de Heere, de la gravure sur bois et sur cuivre, et de l'encre à imprimer. Ce célèbre écrivain promet déjà à Cornelis et à Engelbrecht une gloire immortelle, comme à leurs maîtres, les Van Eyck. Luc de Heere, le premier historien de l'art dans les Pays-Bas, vers 1550, indique positivement Francies de Babylone, parmi les artistes sortis de l'école des Van Eyck ou de Maeseyck, son premier berceau. Enfin, Vasari ne parle pas de Jacob de Barbari dans son histoire des peintres, où il a enregistré avec tant de zèle tous les noms des artistes italiens. Luc de Heere et Vasari avaient pu cependant connaître personnellement le maître au caducée, ou au moins ses élèves et ses amis.

Cette indication de Francies de Babylone, dans

le tableau de l'ancienne école de Maeseyck, composé par M. Delbecq, sur le manuscrit de Luc de Heere, est d'une grande importance. Elle fait connaître, en même temps, la filiation et la famille de Jacob de Barbari et son école. Elle ne peut provenir que de cet écrivain, presque contemporain. M. Delbecq, son éditeur, plaçait en effet Jacob, le maître au caducée, parmi les graveurs italiens, et ne soupçonnait nullement sa véritable origine. L'histoire et la nationalité de ce célèbre artiste furent bientôt oubliées, ainsi que sa filiation de l'ancienne école liégeoise des Van Eyck. L'Allemagne et l'Italie s'étaient emparées de Jacob de Barbari.

Barbari était cousin germain de Lucas de Leyde, et c'est pendant qu'il donnait des conseils à Durer, que celui-ci soutenait sa grande lutte, sa glorieuse rivalité avec Lucas de Leyde, dont parle si exactement Vasari. Vasari rattache complétement Lucas de Leyde à l'école liégeoise, la seule chalcographie qui existait alors dans les Pays-Bas.

On ne trouve, en effet, au XVe siècle les noms de Durer, de Jacob de Barbari, de Lucas de Leyde

dans aucune des grandes villes de la Belgique ou de la Hollande. Ni à Anvers, ni à Bruges, ni à Gand, ni à Louvain, ni à Utrecht, ni à Leyde, ni à Harlem. Il est impossible qu'aucun de ces trois grands artistes ne se trouvât mentionné dans les archives, si leur école avait existé dans une de ces villes. On indique à Anvers les courts passages de Durer et de Lucas de Leyde en 1520 et 1521. On inscrit même alors leurs noms dans les livres de saint Luc, preuve qu'ils n'en faisaient pas encore partie et qu'ils n'avaient même jamais été dans cette ville.

Tous les ouvrages d'Albert Durer viennent confirmer qu'il fit ses premières études à Liége, où il adopta, dit Abry, la manière des anciens peintres liégeois, des Suavius. M. Thausing fait remarquer et a surtout insisté sur les progrès que Durer fait pendant son voyage de 1490 à 1495 dans le sentiment, dans la science du paysage. Il y a véritablement alors une grande, une complète révélation de la nature chez le jeune artiste.

Les Van Eyck avaient créé, peut-on dire, le paysage. L'Italie n'en reçut que beaucoup plus tard l'heureuse influence avec Titien, élève de Barbari,

et des paysagistes tudesques, nous assure Vasari. L'école liégeoise venait de donner une nouvelle importance au paysage en le séparant de la peinture religieuse, de la personnalité humaine; en l'élevant du simple rôle d'accessoire, de remplissage des fonds, des ombres, ou d'ornement, à un genre spécial, particulier et complet, avec Barbari, Bout, Bles, Patenier, Thierri Davent et Hans Lautensack. La nature était tout, l'individualité humaine rien. Les tapisseries de verdure avaient achevé cette réaction contre les compositions historiques et religieuses.

Le savant historien d'Albert Durer, M. Thausing, a énumeré les principaux paysages qui datent des premières années du jeune artiste. On y retrouve encore les sites de la Meuse, ses rochers calcaires si pittoresques et sa nature luxuriante. M. Ephrussi a fait aussi connaître des essais de cette époque, en montrant qu'il n'avait pu faire alors des vues d'Italie ou du Tyrol, qui ne portent aucune date aussi ancienne. C'est seulement après ses premières études à Liége et son retour à Nuremberg, en 1495, que Durer chercha à retracer au crayon ou à la plume les environs les plus

célèbres de son berceau. On doit comparer un de ces essais à une des nombreuses compositions de la *Chronique* de Schedel, pour comprendre toute la révolution qui s'est opérée dans le jeune élève de Wolgemut.

Les dates de la présence d'Albert Durer à Colmar, en 1492, à Bâle et à Strasbourg, en 1494, et les dessins de 1493, de 1494 prouvent qu'il n'a pu faire alors aucun séjour ni à Venise, ni en Italie. Vasari, si bien informé des premières études de Durer, de ses premiers ouvrages, de sa rivalité avec Lucas de Leyde, ne pouvait manquer de faire connaître un fait si glorieux pour les artistes italiens, qui auraient formé ce grand génie, qu'ils admiraient avec tant de jalousie. Marc-Antoine, Raphaël, Michel-Ange, Titien ne dédaignaient pas, en effet, de s'inspirer des gravures de Nuremberg. Et Lambert Lombard, comme Vasari, n'aurait pu reprocher à l'artiste allemand de n'avoir pas étudié les véritables et éternelles formes du beau et de l'art, de n'avoir pas vu les chefs-d'œuvre antiques.

On n'a pas enfin assez remarqué qu'Albert Durer appartient complétement à l'art moderne, à l'école

des Van Eyck. Jamais il ne cite, jamais il n'imite jamais il ne s'inspire d'un ouvrage byzantin, ou même de son premier maître Michel Wolgemut, qui appartient à cette grande école, si religieuse, si idéale. S'il en conserve longtemps l'influence, c'est à son insu, par erreur, par ignorance, par oubli, par ressouvenir. Pendant ses longs voyages de 1520 et 1521, il va partout pour voir des tableaux; il ne parle jamais d'aucun de ces magnifiques rétables à fond d'or, qui font encore notre admiration et qui couvraient alors toutes les anciennes églises. Il regrette presque les deux Weisspfennig, cinq centimes, qu'il a donné pour voir, à son retour à Cologne, le chef-d'œuvre de l'ancien art allemand, de Stephan Lochner, dont il ne dit absolument rien.

Durer conserve même toujours de ses longues études à Liége de 1490 à 1495, son goût et ses premières passions pour Mantegna et pour Mabuse, les deux idoles de toute l'ancienne école liégeoise, comme le prouvent aussi Lampson et Lombard. Lambert Lombard alla achever ses études en suivant les leçons de Mabuse, à Middelbourg. Et Gérard Douffet abandonne en 1614 Anvers et l'atelier de

Rubens déjà dans toute sa gloire pour revenir à Liége, à Mabuse, à Barbari, et aller en Italie à l'école de Mantegna.

On n'a pas encore parlé de l'influence de Gossart, si célèbre sous le nom de Mabuse, sur la vie et les œuvres de Durer. Cependant lui-même en prouve toute l'importance, lorsque, pendant son séjour en Belgique en 1520, à la fin de sa carrière d'artiste, il entreprend un long et pénible voyage à Middelbourg pour aller voir un seul tableau de Mabuse, le dernier élève de Barbari. A son passage à Cologne, il n'avait même pas regardé le chef-d'œuvre de Stephan; plus tard, après l'avoir vu, il n'en dit absolument rien et ne dit pas un mot de cette ancienne école encore si célèbre. Durer, si froid, si orgueilleux, qui ne trouve rien à admirer après les Van Eyck de Gand, dans ce long voyage de 1520, comme à Venise en 1506, ajoute cependant, à Middelbourg, un grand tableau de Jean de Mabuse, moins bien composé que peint. « Johann de Abus grosse Taffel, nit so gut im Hauptstreichen als in gemahl ». Gossart en effet, dans cette composition célèbre, grandiose, dont nous reparlerons, s'était inspiré d'une ancienne tapisserie pour faire

pardonner ses Vénus et ses peintures mythologiques.

Les gravures de Mabuse sont très rares et très peu connues; on ne les a pas encore comparées aux ouvrages d'Albert Durer, qui paraît s'en être beaucoup inspiré, pour ses vierges surtout, lorsqu'il revint de son engouement pour Jacob de Barbari.

Cette réaction de Durer commence en 1504, avec le beau cuivre d'Adam et d'Ève. M. Thausing a déjà indiqué avec les dessins de l'Albertina à Vienne que Durer a construit géométriquement d'après Barbari ces deux figures, que M. Ephrussi a même retrouvé dans un bronze, *Orphée et Eurydice*, portant la marque du maître au caducée. M. Thausing a très bien montré ensuite qu'il s'était séparé de Jacob dans les formes d'Ève, surtout dans les jambes et la tête, qu'il avait d'abord essayées dans le bois de Marie-Madeleine, B. 121. Or, cette belle et élégante composition n'est qu'une copie d'un tableau célèbre de Mabuse, qu'il a souvent reproduit, qu'on retrouve à Bruxelles, à Londres et dans d'autre musées.

C'est un des premiers ouvrages de Jean Gossart, qu'il a un peu rappelé dans son chef-d'œuvre à

Prague. Il s'est encore largement inspiré des vieux maîtres, en donnant seulement plus de grâce, plus de beauté à la sainte, dont les premiers artistes avaient fait une espèce de singe, entièrement couverte de poils. Wolgemut a même connu ces antiques compositions, qu'il a reproduites dans la *Chronique* de Nuremberg, f. 108.

Le maître de 1480 a déjà donné une figure plus humaine à la belle pécheresse, et Mabuse a cherché à lui rendre sa beauté, si célèbre et si criminelle. Cette première Madeleine velue paraît appartenir à l'école du maître de 1464, le graveur aux chairs et aux anges emplumés de Zani. Wolgemut, qui avait passé un moment dans l'école des Van Eyck, paraît souvent s'inspirer de cet artiste encore si peu connu.

Mabuse avait déjà ajouté aux quatre archanges de l'ancienne composition deux petits chérubins, qui cherchent à soulever l'immense chevelure de la sainte, et que Durer a si heureusement placés à ses pieds. Le maître de 1480 avait déjà mis sous la sainte un ange, comme pour la soutenir. Sa composition paraît postérieure à Mabuse, qui ne l'a pas connue, ni même Durer. Le maître de 1480 a

toujours été très rare, est resté presque complétement perdu, ignoré. C'était sans doute de simples essais d'un amateur, d'un peintre, peut-être d'un des Bout de Louvain. C'était un grand, un très-grand artiste, qui aimait à se distraire de ses ouvrages plus importants, dans de petites gravures, si hardies, si personnelles, qui font déjà penser à Rembrandt. Wenceslas paraît avoir eu seul connaissance alors de ses ouvrages qu'il a cherché souvent à imiter, à copier. M. Thausing fait même Wenceslas l'élève du maître de 1480.

La composition de la Madeleine de Mabuse qui a été copiée dans le bois de Durer et qui a servi d'inspiration pour Ève, paraît avoir été un cuivre, qu'on retrouve ensuite dans le grand tableau du musée de Bruxelles et dans plusieurs collections. Gossart, avant d'aller en Italie, s'est exercé dans plusieurs gravures, comme dans la grande et curieuse composition de la messe de saint Grégoire.

Mabuse avait cherché longtemps ce nouveau type de la Madeleine, de la femme aimée et amoureuse. On connaît encore deux autres tableaux de ce sujet. Une première étude était chez le

prince de Wallerstein, une autre est aujourd'hui au musée de Kensington, et se rapproche beaucoup du volet de Bruxelles. Gossart voulait rendre à la grande pécheresse sa beauté et marquer son repentir, en laissant dans ses yeux voilés comme une larme. Cette étude a été une des premières révélations, une première découverte de la femme et de l'amour. Van Eyck n'avait voulu que rendre la nature, Ève. Mabuse vient chercher dans la Madeleine la femme recréée, renouvelée par l'amour et fait déjà présager les Vénus qu'il allait faire renaître avec Jacob de Barbari. Rien d'étonnant de voir ces grandes nouveautés, ces recherches si curieuses arriver à Durer. Le jeune artiste s'en éprit et travailla alors véritablement à son premier chef-d'œuvre, Adam et Ève. Et en 1506, Lucas Cranach cherchait aussi à s'en inspirer.

Mais avant cette révélation de Mabuse sur Albert Durer en 1504, le grand génie de Nuremberg appartient tout entier à Jacob de Barbari. Il est, peut-on dire, son seul guide, son seul maître, pendant quinze ans, de 1490 à 1505, et il ne l'abandonne même jamais complétement. Il le

recherche et l'admire encore pendant son voyage, en Belgique, en 1521.

C'est, en effet, à Jacob, que Durer emprunte tous les sujets de ses premières gravures. C'est Barbari que Durer suit toujours comme un conseil et un ami. C'est le seul qu'il cite. M. Thausing a cherché à balancer, il est vrai, cette influence, à faire partager cette gloire, cette paternité du génie d'Albert Durer à Wolgemut, qui avait été son premier professeur, qui lui avait donné quelques leçons à Nuremberg pendant trois ans, en 1486, 1487, 1488 et 1489.

Cependant, Durer n'a jamais suivi, ni imité, ni adopté, ni aimé Wolgemut. Il se rappelait toujours avec tristesse cette malheureuse époque de sa vie, où il avait eu tant à souffrir, dit-il, des élèves, et sans doute un peu du maître, seul responsable de son atelier. Il en conserve seulement une certaine influence, dans ses premières gravures, même dans les sujets les plus étrangers à l'Allemagne, dans les beaux bois de l'*Apocalypse*, empruntés aux esquisses de Roger Van der Weyden. Durer a longtemps les goûts de l'école, le goût du terroir, et peint souvent un

peu dans la manière de Wolgemut les mains, le menton, les yeux. M. Thausing, pour laisser à Nuremberg tout le génie de Durer, à recréé, il est vrai, un nouveau Wolgemut, lui a donné un génie nouveau et une œuvre nouvelle. Il attribue à cet artiste beaucoup d'ouvrages, comme le Trésor, le *Schatzbehalter,* et beaucoup de gravures comme les cuivres de Wenceslas, qui a reçu le surnom d'Olmutz d'un seul de ses cuivres avec l'indication assez énigmatique de cette ville. Cependant, depuis longtemps Bartsch, Passavant et les historiens avaient retranché Wolgemut de la liste des graveurs. Jean Neudorffer, un contemporain, ne lui accorde que le titre de peintre et de dessinateur en 1546.

Cette révélation inattendue, si singulière, si extraordinaire, a soulevé partout des réclamations. Le savant conservateur de Paris, M. Duplessis, un des premiers, a rejeté et réfuté ce nouveau système.

M. Thausing, en effet, ne cache pas ce qu'il y a d'imprévu, d'incompréhensible dans sa théorie. On connaît trop peu, dit-il, Wolgemut, ou du moins on ne le connaît que sous un aspect avec

lequel s'accorde peu les compositions que nous voulons lui attribuer. Et il faut dégager de la grandeur si connue de Durer, une nouvelle grandeur, celle de Wolgemut.

Cependant, Michel Wolgemut n'est pas un personnage inconnu, mystérieux ; né à Nuremberg, vers 1420, longtemps avant l'année 1434, que semble indiquer un portrait de Durer, il alla, croit M. Thausing, se former, à Cologne, dans les formes archaïques et religieuses de l'art byzantin, encore seul connu et pratiqué en Allemagne. Rien ne prouve, cependant, ses études à Cologne ; on n'aperçoit aucun rapport de Wolgemut avec les artistes de cette ville, où l'art byzantin était plus pur, plus idéal, et certainement bien supérieur avec les véritables chefs-d'œuvre de Wilhem et de Stephan.

Cependant, comme la peinture byzantine inclinait partout vers sa fin, ajoute M. Thausing, et que l'influence des Van Eyck grandissait sur ses ruines, il est probable que Wolgemut alla puiser les inspirations du goût nouveau, de l'art moderne, à leur source même. Wolgemut, croit M. Thausing, a fréquenté, comme Durer père, *les grands*

artistes des Pays-Bas, où tous les Allemands venaient, dit aussi M. Harzen, achever leurs études. Nous avons déjà indiqué, et on verra encore des rapports de Wolgemut avec le maître de 1464, dont on a des gravures de 1444, de 1448 [5].

Wolgemut, en effet, est un artiste arrêté à la vieille routine, aux anciennes méthodes, aux vieux principes, qu'il cherche à vivifier aux rayons d'un art nouveau, qu'il n'avait pas pu malheureusement assez étudier, assez connaître, assez aimer. Il n'a plus ces sublimes révélations de l'idéal, ces extases divines, ni la pureté, ni la sobriété, le dépouillement des formes sensibles et matérielles d'Angelico de Fiesole ou de Stephan Lochner. Il sait déjà qu'on doit chercher, comme les Van Eyck, dans la nature des modèles, qu'il faut rendre scrupuleusement la figure humaine. Et Wolgemut fait de gros nez, de grands yeux, de longues bouches, avec tous les détails, tous les traits, tous les plis du visage; marque les poils, les cheveux comme les Van Eyck, mais ne produit très souvent que des caricatures, des monstruosités.

On ne connaît qu'un seul ouvrage authentique de Wolgemut : la *Chronique* de Schedel imprimée

par Koburger à Nuremberg en 1493. C'est le livre le plus célèbre et aussi le moins rare de toutes les anciennes publications avec des gravures sur bois. Déjà en 1546, Neudorffer ne connaissait, avec la grande *Chronique* de Nuremberg, qu'un seul tableau de Wolgemut. Doppelmayr déclare en 1730, dans cette ville même, que les œuvres de Wolgemut sont depuis longtemps partout oubliées. On a cherché au XIXe siècle seulement à recomposer toute une galerie des peintures, des dessins, des gravures du célèbre artiste. Les collections s'augmentent tous les jours. Malheureusement aucun de ses ouvrages ne mérite l'attention ; leur médiocrité ou la supercherie est évidente. On fait rivaliser à la fois le mystérieux artiste avec les Van Eyck, Stephan Lochner, Roger Van der Weyden, Martin Schongauer, Albert Durer.

M. Thausing veut aussi accorder à Wolgemut les bois du Trésor ou du *Schatzbehalter*, imprimé à Nuremberg par Koburger en 1491. Cette attribution est peut-être encore plus extraordinaire que celle des cuivres de Wenceslas.

Que l'on compare seulement deux ou trois planches du *Trésor* de 1491 et de la *Chronique*

3

de 1493 ; on comprendra bientôt que ces deux ouvrages n'appartiennent pas au même artiste, mais viennent de deux écoles différentes.

Dans l'Adam et Ève de la *Chronique*, f. 7, copié certainement sur le *Trésor*, pl. 3, le copiste se trahit dans le serpent qu'il a servilement calqué, en oubliant que l'impression va le tourner vers Adam. Quelle grossièreté, quelle absence de goût, d'art dans les corps, dans les nus! Le dessinateur grossit tous les traits, sans rendre aucune des lignes, sans voir aucun des mouvements, sans comprendre aucune dès formes. Le graveur ne voit rien dans la nature, ne devine rien dans l'expression d'un dessin. Cependant il est peut-être plus habile, plus exact, plus minutieux dans les détails, les yeux, le nez, la bouche. L'ensemble seul est sans unité, sans harmonie; il est grossier, barbare, matériel, bien inférieur aux dessins à peine indiqués, aux figures un peu indécises, un peu efféminées du *Trésor*.

Dans le sacrifice d'Isaac, feuillet 23 de la *Chronique*, planche 18 du *Trésor*, peut-on attribuer au même artiste ces deux compositions, ces deux têtes d'enfant ? L'une est d'une grossièreté impos-

sible, l'autre a su rendre une jolie physionomie, une pose gracieuse, dans un dessin légèrement esquissé et drapé largement, dans la manière de l'école de Roger Van der Weyden.

Que l'on jette un regard sur les troupeaux de la *Chronique*, feuille 39, et du *Trésor*, planche 14. L'herbe même procède d'une autre manière de voir la nature.

Que l'on compare un monument, une vue de ville, où se complait la *Chronique*, et on aperçoit dans le *Trésor* une autre perspective, un autre dessin, un autre artiste, une autre école.

Aussi tous les écrivains, et encore M. Didot, ont toujours placé le *Trésor* bien au-dessus de la *Chronique*. Et cependant ce dernier ouvrage est postérieur, est exécuté avec plus de luxe, plus de soin, plus de richesse et devrait montrer un talent supérieur, plus mûr, plus fin, plus adroit dans les procédés matériels. La comparaison est impossible. Ces deux productions ne sont pas du même artiste, n'appartiennent pas à la même école. La *Chronique* est certainement de Wolgemut, de l'art de Nuremberg, appartenant encore au style byzantin, un peu renouvelé, régénéré par les

Van Eyck. Le *Trésor* atteste partout les mœurs et les modes bourguignonnes et laisse apercevoir la réforme de Roger Van der Weyden. On l'attribue, en effet, à Charles Van Nawen, de Louvain, qui donne son nom dans plusieurs inscriptions des planches. Plusieurs types féminins à peine indiqués semblent se retrouver dans Metsys.

Tout prouve que Nuremberg n'avait pas alors une grande xylographie. En 1483, Koburger avait dû emprunter les bois si défectueux de la *Bible* de Cologne. Et il avait sans doute acheté, dans les Pays-Bas, les xylographies si grandioses, si singulières du *Trésor*. Il chercha à les utiliser dans un livre populaire, dans un livre religieux. Elles paraissent avoir été composées pour un ouvrage chevaleresque sur la Toison d'or.

Pour la grande publication de la *Chronique* de Schedel, de 1493, on créa seulement un atelier de gravure sur bois à Nuremberg. Koburger, l'imprimeur, s'associa, le 29 décembre 1491, avec quatre personnes, Sebald Schreyer et Sébastien Cammermeister, deux bailleurs de fonds, et deux artistes, Wolgemut et son beau-fils Pleydenwurff. La tradition rapporte que Durer,

qui était alors en Belgique, ne fut pas étranger à cette immense entreprise : peut-être par ses conseils ou par ses amis, des artistes belges. Le règlement des comptes a été seulement arrêté le 22 juin 1509 pour les deux mille exemplaires vendus à deux florins en feuilles, ou à six florins, coloriés et reliés. Chacun des cinq associés reçoit quatre-vingt-dix-huit florins en argent, plus une part dans un millier de florins à réaliser. On ne retrouve aucune trace d'une semblable association pour l'impression, la publication du *Trésor*, qui était cependant bien plus difficile et aussi coûteuse. Preuve que les gravures n'appartiennent pas à Nuremberg, ni surtout à Wolgemut. C'était, comme la *Bible*, une simple réimpression.

Nous verrons bientôt qu'on retrouve le style, la manière, les conventions de la *Chronique* dans les premiers dessins de Durer, pendant ses études chez Wolgemut. On ne peut certainement pas refuser à Wolgemut la *Chronique* de 1493. Neudorffer l'indique positivement. C'est même le seul ouvrage authentique de l'artiste, qui porte son nom imprimé en toutes lettres. C'est là qu'on doit et qu'on peut seulement l'apprécier.

Si la *Chronique* est déjà si inférieure au *Trésor*, comment oser attribuer à Wolgemut les cuivres de Wenceslas ? Même les ouvrages qu'il a copiés sur d'autres maîtres, ou sur le célèbre graveur de 1480 ? Wenceslas est le premier et le seul copiste ancien de ces rarissimes, de ces singulières compositions. Cependant Wolgemut, dans des sujets identiques, est resté non seulement bien inférieur, mais n'en conserve ni l'idée, ni l'esprit, comme dans la Madeleine de la *Chronique*, f. 107, dont nous avons déjà parlé, en montrant les emprunts que Durer avait faits à Mabuse pour s'éloigner de Wolgemut et du maître de 1464.

Quelques-unes des plus fines gravures de Wenceslas sont exécutées, dit M. Thausing, d'après des modèles empruntés à l'école des Van Eyck, tout à fait étrangers à l'Allemagne. M. Thausing cite comme exemple la ravissante joueuse de luth, assise sur le gazon, avec un haut bonnet bourguignon, le vêtement est bordé et doublé de fourrures, à plis aigus et cassés des anciens maîtres belges. A sa droite, un perroquet est perché sur un arbre sec ; et autour une banderole avec cette inscription : « Och mich verlanget zir, do gros min liebes lib,

noch dir, dos gelaub mir ver wor uns. » Ah combien je soupire après toi, mon suprême amour ! Tu peux m'en croire sur parole. (PASSAVANT, t. II, p. 136, nº 75.) Le costume et l'invention de la figure sont tout à fait flamands, avoue M. Thausing. Le travail sur métal de Wenceslas atteint surtout une délicatesse extraordinaire, assure le même écrivain, dans les pièces reproduisant les gravures du maître de 1480, encore si fidèle à toutes les traditions des Van Eyck, témoins les Deux amants (P. 48), la Famille turque (P. 73), le Vieillard subjugué par une jeune femme, ou Aristote (P. 74), avec cette inscription : *Nesel,* âne.

Ces pièces de Wenceslas sont l'exacte copie des célèbres originaux du fameux graveur de l'école des Van Eyck. Elles imitent le modèle moelleux, au moyen de tailles plus fines que des cheveux. La sûreté de main avec laquelle Wenceslas imite les procédés particuliers au maître de 1480, la pointe sèche, indique qu'il y eut probablement des rapports personnels entre les deux artistes. Car, en matière d'art, ajoute très bien M. Thausing, rien ne s'implante directement, n'arrive fidèlement au loin avec plus de difficulté qu'un procédé technique.

Que l'on ouvre la *Chronique* de Nuremberg, et l'on comprendra toute la finesse, tous les procédés techniques de Wolgemut. Et c'est à cet artiste qu'on veut attribuer les cuivres de Wenceslas! Renouvier, Passavant, Zani ont déjà protesté contre cette erreur si singulière, si évidente. C'est ce graveur médiocre, matériel, grossier, peut-on dire, qu'on veut donner pour élève au maître de 1480.

Wolgemut serait donc retourné, dans la vieillesse, à la fin du XVe siècle, dans la chalcographie des Van Eyck, à Liége et à Louvain, où était Bout, qui montre lui-même sa filiation liégeoise par le legs traditionnel à la cathédrale de Saint-Lambert [6].

Maintenant que nous avons commencé à dégager la personnalité de Wolgemut et montré quelque peu l'artiste et son seul ouvrage authentique, on doit comprendre la très petite influence qu'il a exercée sur la vie et le génie d'Albert Durer. Nous serons forcé de revenir souvent sur Wolgemut, à qui M. Thausing a essayé, comme il le dit lui-même, de créer une nouvelle grandeur. Nous devons surtout nous arrêter aux rapports bien plus importants de Durer et de Jacob de Barbari.

Barbari a été le véritable et le seul maître d'Albert Durer. C'est un souvenir de ces études, de cette amitié, qui a été conservé par la première, la plus ancienne tradition allemande, par la constante tradition à Nuremberg même, qui attribue les gravures de la jeunesse du célèbre artiste à un maître W.

Quad de Kinkelbach, un des premiers, l'a recueilli et conservé d'une manière authentique au XVI[e] siècle. Il a notamment, dit-il, copié trait pour trait quelques pièces d'après W. Dans le Grand Hercule, W. garde sa supériorité. Mais Durer l'emporte sur W, dans :

Le Cavalier marin, Amymone, B. 71 ;

Le Saint Jérôme faisant pénitence, B. 61 ;

L'Enfant prodigue, B. 28 ;

La Vierge au singe, B. 42 ;

Le Songe du docteur, l'Oisiveté, B. 76 ;

La Dame à cheval, B. 82.

Barbari était surtout connu en Allemagne et à Nuremberg sous le nom de Walchs, Walsch, le Wallon. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'on a cherché à interpréter le W par Wolgemut, si célèbre à Nuremberg et dans toute l'Allemagne, que Quad

connaissait très bien et n'a pas voulu nommer dans la simple désignation d'un W. Cette attribution à Michel Wolgemut est une erreur évidente, que nous aurons encore souvent l'occasion de relever, d'expliquer.

JEUNESSE

DE

JACOB DE BARBARI.

Dans le tableau de l'ancienne école de Maeseyck, ou des Van Eyck, dressé par Luc de Heere, vers 1550, Jacob de Barbari ou Francies Babylone de 1500, est le fils de Huyghe Jacobszoon de 1437. Ce Huyghe Jacob de 1437 est très probablement le François de Bocholt, le célèbre graveur, défiguré sous le nom de Babylone de Barbari, qui a aussi le prénom de François.

Le plus ancien des Jacob van Mecken de Luc

de Heere, en 1382, est le père de Jacob Huyghes-zoon, de 1422, père, lui-même, de François Jacob de Bocholt, de 1437, d'où descend Barbari, qui est le cousin de Lucas de Leyde. D'après le tableau de Luc de Heere, on doit présumer que le Jacob de 1422 avait épousé une Engelbrecht et que l'Israël de 1445 était marié avec une Jacob Van Mecken, d'où vient Israël Israëlszoon Van Mecken, de 1470, aussi cousin germain de Barbari et de Lucas de Leyde, dont le père avait épousé une Engelbrecht ou une Israël.

Ces dates données par Luc de Heere, sur des documents authentiques, dit-il, offrent beaucoup d'incertitude. Elles semblent désigner tantôt la naissance, tantôt un fait marquant de la vie de l'artiste, comme la lutte de Lucas de Leyde et de Durer en 1494, ou le plan de Venise de Barbari en 1500. L'année 1445 semble rappeler le mariage d'Israël avec une Jacob, et leur fils Israël paraît avoir repris, en 1470, la chalcographie de la famille ([7]).

Jacob de Barbari est né très probablement, comme Lucas de Leyde, vers 1470 : c'est l'année qu'indiquent les anciens biographes et M. Siret.

Zani donne 1490. Luc de Heere semble le faire un peu plus jeune que son cousin Lucas, qu'il place le premier en 1494, tandis que François de Babylone ne vient que le second, en 1500 seulement. Mais ces dates ne peuvent se rapporter à leur naissance et marquent certainement des événements importants de leur carrière.

Cependant, comme Albert Durer reconnaît François Jacob de Barbari pour son maître, suit aveuglément ses conseils, ses leçons, on doit le faire un peu plus âgé que son élève, dont il fut si longtemps l'ami et ensuite le rival, ce qui semble aussi lui donner à peu près le même âge.

Albert Durer est né à Nuremberg, le 21 mai 1471. On peut, croyons-nous, placer la naissance de Barbari vers 1470, à Venise. Beaucoup de Liégeois s'étaient réfugiés pendant les terribles guerres du duc de Bourgogne en Hollande, en France, en Angleterre, en Italie, surtout après la destruction de Dinant en 1466 et avant le sac et les pillages de Liége en 1468. Cependant, le texte si positif de Durer ne permet pas de fixer à Leyde le berceau de Jacob de Barbari, comme celui de Lucas de Leyde, dont la naissance est encore si mystérieuse.

En effet, le mot si formel d'Albert Durer, son élève et son ami, sur la naissance, *geboren*, de Barbari, à Venise, est bien certain, bien positif, et n'est en aucune manière contestable, ni douteux. On doit enregistrer purement et simplement l'acte de naissance de Jacob à Venise donné par Durer : « Jacobus genannt, von Venediq geboren, ein guter lieblicher Maler. »

Albert Durer paraît même écrire avec intention que Barbari était né seulement à Venise, sans dire qu'il était Vénitien, ou de Venise. Il était, en effet, bien plus facile, bien plus simple d'indiquer une nationalité, qu'un fait accidentel, passager, si spécial, si singulier d'origine, toujours si difficile à connaître. Tant de circonstances peuvent alors influer la mère, la famille. Cette distinction sur la naissance et la nationalité de Jacob de Barbari, sur son berceau et sa patrie, semble résulter de ces paroles très importantes, bien calculées de Durer sur son maître et son ami, qu'il devait si bien connaître. Jacob aimait à se faire passer pour Italien : c'est une fantaisie d'artiste, dont on a de nombreux exemples. Durer ne le contrarie pas, reste dans la vérité et permet de la deviner complètement.

On peut donc dire que François Jacob de Barbari est né à Venise pendant un voyage de sa famille. Liége avait beaucoup de rapports au XV[e] siècle avec Venise et toute l'Italie. Les draps de Liége et de Verviers y jouissaient d'un tarif, d'un traitement commercial de faveur. Un Jean de Liége y vendait des livres, des gravures. Un Joannes de Leodio était un des grands imprimeurs de Venise, et s'associa en 1483 avec Andreas Catharensis.

Le nom de Jacobus, que porte le texte de Durer et qu'il conserve encore dans la lettre de 1505, dans le voyage de 1520 et surtout dans le reçu si important de 1510, n'est pas italien. Jamais on n'a rencontré dans un document authentique ou ancien la forme Jacopo, Jacomo, Jacometto. Enfin, Durer lui donne lui-même le surnom de Walsch, de Wallon, et nomme les Vénitiens, les Italiens, Walhen.

Le texte d'Albert Durer sur Barbari, né à Venise, montre aussi que ce n'est pas à Venise qu'il l'a connu, et suivi ses leçons, ses conseils.

Tout vient prouver, en effet, que Barbari appartient à la grande famille des graveurs et des artistes

du nom de Jacob, mentionnée dans le tableau de Luc de Heere. Les Jacob, avec les Engelbrecht et les Cornelis, furent les premiers associés des Van Eyck et les possesseurs de la première chalcographie créée avec l'invention des couleurs à l'huile. Les deux familles des Engelbrecht et des Cornelis étaient déjà éteintes en 1470 et leur héritage, avec tous les secrets de la gravure, était échu aux Jacob, leurs parents et leurs alliés (8).

Il est certain que Barbari a passé une grande partie de sa jeunesse en Belgique, y a fait ses premières études, y a pris la manière et l'art de l'école des Van Eyck, y a imprimé ses gravures.

Luc de Heere nomme Barbari Francies Babylone, en l'an 1500. Plusieurs anciens écrivains ainsi que Bartsch l'ont aussi désigné sous ce nom. François ou Frans figure dans la dénomination de quelques ouvrages de Barbari. Il avait reçu probablement ce prénom de son père François de Bocholt, le célèbre graveur.

Les Jacob, selon Luc de Heere, étaient originaires de Meckenen, dont ils portaient le nom. Beaucoup de Liégeois prenaient alors le titre de leur terre. Meckenen ou Mecken, entre Aix-la-

Chapelle et Maestricht, dans la seigneurie de Simpelveld ou Saint-Plovoir, est près de Bocholt et d'Altdorfer, où cette famille acquit bientôt d'autres propriétés, qui ont servi souvent à la désigner.

Les Jacob, les Cornelis et les Engelbrecht, comme le prouve Luc de Heere, s'unirent pendant plus d'un siècle par de fréquents mariages. C'était peut-être pour maintenir des secrets et des privilèges dont on était jaloux et qui faisaient leur fortune. On en a d'autres exemples dans les familles célèbres par l'art, le commerce ou la banque. On évitait ainsi des partages, des divisions, des concurrences d'intérêt, d'industrie. Malheureusement ces mariages consanguins — on l'a toujours constaté — amenèrent bientôt la décrépitude et la défaillance du sang. Les Engelbrecht et les Cornelis commencent par disparaître. Les Jacob finissent en 1533 avec Lucas de Leyde, dont tous les écrivains ont noté la mauvaise santé.

Jacob de Barbari était déjà mort en 1516, et des poésies, des pièces authentiques de Marguerite d'Autriche, sa protectrice, constatent son état valétudinaire et sa vieillesse prématurée. Peut-être même que c'était la constitution délicate de sa

mère qui l'avait obligée d'aller chercher, en Italie, un climat plus doux et un ciel plus clément.

L'éthisie et les maladies de poitrine paraissent héréditaires dans cette famille et donnent souvent cette sensibilité nerveuse, cette volupté des sens qu'on peut encore remarquer dans plusieurs ouvrages de cette école et de Barbari. Beaucoup de pièces, et des plus anciennes, de ce genre léger, où s'exercèrent toujours les artistes liégeois, même le maître de 1464, ont cependant disparu. Durer nomme Barbari un peintre galant, le peintre des amours.

Les noms si souvent répétés de l'Ancien Testament prouvent peut-être l'origine juive des Israël et des Jacob. Les Israélites, proscrits de Liége, étaient très nombreux dans les localités limbourgeoises. Denis le Chartreux et d'autres pieux missionnaires venaient encore d'y convertir plusieurs familles. Denis était l'ami, le confident de Nicolas de Cusa, le grand maître de Roger Van der Weyden. Mais ces conversions étaient presque toujours simulées. Cette race laborieuse et avide avait-elle compris tout l'essor, toute la richesse, tout l'avenir de l'art nouveau des Van

Eyck, de l'imprimerie, de la gravure, d'une chalcographie?

Les Jacob et les Israël, pour jouir de tous les avantages de la bourgeoisie liégeoise, ont-ils simulé une conversion, si fréquente alors parmi les malheureux juifs de tous les pays, et que des rabins mêmes autorisaient? La grande indépendance que l'on remarque toujours dans les artistes liégeois permet peut-être cette conjecture. L'inquisition finit par chasser de Liége tous les graveurs, et les obligea de porter à Francfort l'ancienne chalcographie des Van Eyck et des Suavius.

L'incertitude des noms des Israël et des Jacob, qui varient si souvent leur dénomination, adoptent même des surnoms, comme Lucas de Leyde et Barbari, semble aussi appartenir aux mœurs et aux habitudes judaïques. Les gouvernements et les lois modernes ont encore souvent lutté en France, dans les Pays-Bas et dans tous les pays contre les incertitudes et les changements des noms judaïques, depuis la promulgation du Code Napoléon. Les De Bry, les héritiers des Jacob et de l'ancienne chalcographie liégeoise, ont aussi

pris des dénominations patronimiques de l'Ancien Testament et se sont plu à rappeler le nom d'Israël.

L'interprétation si étrange, si singulière que Jacob de Barbari donne aux sujets les plus connus des Évangiles, jette beaucoup de doute sur ses opinions religieuses. Sa Vierge est, selon M. Galichon, Agar dans le désert. B. 6. Les Saintes Familles donnent des types étrangers à la tradition et semblent aussi appartenir à l'histoire d'Agar. B. 4, 5. Les Mages n'ont pas les présents symboliques. B. 2.

Comme Lucas de Leyde, Barbari ne paraît pas avoir su l'allemand ni le hollandais. C'est en français qu'il a dû s'entretenir avec Durer, avec Marguerite d'Autriche. S'il avait parlé un dialecte germanique, on ne l'aurait pas pris pour Italien. C'est le français qui a appris bientôt l'italien, en 1506, à Venise, à Durer, dont plusieurs dessins portent des inscriptions françaises. C'est en français que Barbari a écrit pour Marguerite d'Autriche, c'est le français qui lui a fait donner le surnom de Walchs, le Wallon.

François Jacob se forma très jeune dans la

peinture et la gravure. Son père, François de Bocholt, paraît être mort peu après sa naissance, puisqu'on ne trouve aucun souvenir de ce maître après 1470, et que les Israël ont mis alors leur nom à plusieurs de ses planches. Israël avait épousé une sœur de François, était son associé et avait continué la chalcographie liégeoise. C'est dans cette maison que Barbari, revenu de Venise, a dû entrer vers l'âge de neuf ans comme Lucas de Leyde, et s'est formé sous les mêmes maîtres, dans les mêmes traditions que Martin Schongauer. M. Galichon, M. Ephrussi, M. Thausing rapprochent souvent Barbari du maître de Colmar. Il est facile de vérifier les nombreux rapports de ces deux graveurs et l'identité de leur manière. Le savant Zani a déjà montré qu'il n'était pas Italien, qu'il ne pouvait appartenir ni à Venise ni à l'Italie; qu'il appartenait à la France ou à la Hollande.

C'est donc dans la grande chalcographie des maîtres de 1466, la seule qui existait alors dans les Pays-Bas, que Jacob de Barbari était comme élève et associé. L'aïeul de Barbari avait épousé une Engelbrecht. Et les Engelbrecht sont cachés avec les Cornelis sous la marque des maîtres E. S.

de 1466. Barbari conserva toujours un peu la manière, le style de ces vieux graveurs, même dans ses ouvrages les plus italiens. Le jeune François reçut, dans cette grande école des Van Eyck et de Roger Van der Weyden, cette forte empreinte des véritables créateurs de l'art moderne. Il est le plus nouveau des vieux maîtres.

Souvent on a confondu et on confond encore les tableaux de Barbari avec les ouvrages de l'école des Van Eyck ou d'Antonello, de Messine, leur illustre disciple. Antonello était venu de l'Italie chercher en Belgique tous les secrets matériels de la peinture à l'huile et de la grande révolution qu'elle avait fait déjà partout, en rappelant l'art à la nature vivante et matérielle. Dès ses premières années, le jeune François Jacob a pu entrer dans l'atelier de sa famille et s'y initier à tous les procédés de la gravure sur cuivre et sur bois. La xylographie surtout demandait un long et pénible apprentissage, commencé dès l'enfance, pour en saisir toute la finesse, tous les mystères encore inconnus en Italie, en 1500, prouve le privilège du plan de Venise. Barbari, comme Lucas de Leyde, s'exerça donc d'abord dans la taille du

bois. Mais la peinture et le dessin étaient toujours les études préliminaires de l'art de graver et donnent aux vieux graveurs ce caractère original qui fait de tous leurs ouvrages des œuvres d'art si vraies, si personnelles. Comme Lucas de Leyde, Jacob de Barbari a dû graver vers neuf ans, rapporte une tradition qui concerne plutôt ce dernier, qu'on a souvent confondu avec son cousin. Tous les procédés, toute la manière de Barbari, se retrouvent dans Lucas avec un art et des principes différents, dérivant du Midi ou du Nord, de l'Italie ou de la Belgique.

François Jacob de Barbari était donc dès ses premières années graveur et peintre. Il apparaît toujours un peu, en effet, comme un enfant de génie. Ses heureuses dispositions, malheureusement trop tôt et trop longtemps mûries, forcées en serre chaude, lui ont enlevé la santé, avancé la vieillesse, en lui laissant toujours la grâce juvénile de l'enfance, en lui donnant les recherches, les préciosités d'un autre âge ; vieillard avant d'être homme et sans avoir la force virile.

Le jeune François avait reçu une éducation très soignée, très savante ; il connaissait parfaitement

l'antiquité, la mythologie, assez même pour trop l'aimer. Il savait le latin et même peut-être un peu le grec et l'hébreu. Cependant quelques inscriptions, dans le plan de Venise, prouvent peu d'études classiques, que la passion d'Apulée avait pu aussi compromettre par le style précieux, affecté, barbare du célèbre rhéteur carthaginois. Comme beaucoup de Liégeois, Barbari avait appris l'italien, ce qui lui permettait de mieux comprendre toutes les richesses littéraires de l'antiquité. Pétrarque avait créé lui-même à Liége, en 1333, une petite académie florentine. Lambert Lombard, dit encore Lampson, savait aussi très bien s'initier à toute l'histoire des lettres et de l'archéologie par l'italien, sans avoir étudié les langues anciennes. Personne n'était même plus habile que le célèbre artiste liégeois pour déchiffrer, rétablir, interpréter les inscriptions antiques ou les légendes monétaires. Lombard est un des créateurs de la science numismatique.

Jacob de Barbari alla très jeune perfectionner en Italie ses heureuses dispositions et y achever ses premières études. Comme toute sa famille, il se destinait à la gravure, sans négliger cependant la

peinture qui était toujours unie alors au travail du cuivre et du bois. Le jeune François était un véritable artiste, aimant l'antiquité, le dessin, la musique. Ce goût du beau avait dû lui inspirer bientôt l'amour et la passion de Rome, de l'Italie, où les souvenirs de son berceau devaient toujours le rappeler.

Barbari paraît avoir été violoniste. Il a remplacé, dans Orphée ramenant Eurydice des Enfers, le luth antique et traditionnel par un violon, qu'on retrouve encore dans d'autres de ses compositions. Ce violon dessiné par François Jacob est un peu différent de celui qu'on retrouve dans les gravures italiennes et dans Mantegna, — preuve que ce n'était ni une copie, ni une imitation.

Ce fut probablement vers l'âge de seize ans que Barbari alla en Italie. Nicolas de Cusa, archidiacre de Liége, et Roger Van der Weyden, son élève, avaient mis à la mode, pour les jeunes artistes, ces voyages à Rome. Marnix même, dans ses idées de réforme religieuse, se plaint de cet usage d'envoyer des enfants, à peine formés, en Italie pendant quatre années. Il aurait préféré un séjour en Suisse. Jean de Hinsberg, le grand prince-évêque de Liége,

de 1419 à 1455, contribua beaucoup à propager ces études italiennes. Liége, le plus riche, le plus grand évêché du nord de l'Europe, avait toujours des rapports suivis, incessants avec Rome. L'évêque, prince souverain, se plaisait à ne reconnaître que l'autorité du Pape. Comme le proclamaient les Italiens et Villani en 1347, Liége était une dépendance de l'Église romaine, une cité noble et riche, une véritable colonie italienne, créée par les Romains; qui prenait même son nom d'une légion de César, son fondateur, ajoute le célèbre historien de Florence.

Jacob de Barbari, dans ce long et grand voyage en Italie, paraît avoir visité toutes les villes, toutes les écoles, avant de s'arrêter à Padoue et à Mantoue, où travaillait Mantegna. Il aima surtout Venise, où étaient les Bellini. Il étudia avec Alberti à Florence. A Bologne, il connut Philippe Béroalde, qui lui interpréta la fable de Psyché d'Apulée et le mythe de Némésis ou de la Fatalité et des Parques. Nous reviendrons un jour longuement sur ses rapports si importants avec Béroalde, sur cette révélation d'Apulée. A Milan, Léonard de Vinci fut un de ses maîtres et l'initia à l'étude

du cheval. C'est à ce grand artiste qu'il doit la touche de Georgione, que M. Galichon fait remarquer dans quelques gravures. Barbari, comme tous les Liégeois, dut débuter par Rome, où le prince-évêque et son clergé avaient toujours de nombreux représentants, qui avaient dû recevoir des lettres de recommandation pour le jeune artiste. Des amis du cardinal Nicolas de Cusa, le célèbre archidiacre de Liége, vivaient peut-être encore et devaient conserver le souvenir de Roger Van der Weyden, son disciple.

Après ces différents voyages, Jacob de Barbari vint achever ses études de graveur et de peintre à Mantoue, à l'école de Mantegna, alors le maître le plus célèbre de l'Italie. François Jacob rappelle souvent les grandes compositions de l'école mantouane. Ce n'était pas cependant les procédés matériels de la taille du cuivre et du bois qu'il était venu étudier en Italie. L'ancienne chalcographie des Van Eyck était, sous tous les rapports, bien supérieure pour l'exécution, l'impression, à tout ce que faisait encore l'Italie. Barbari paraît même avoir donné alors à Mantegna les secrets de la composition de l'encre et du tirage. On re-

marque, vers cette époque, un grand progrès dans les épreuves de planches italiennes, plus noires, avec des traits plus fins, mieux marqués, mieux imprimés, avec le brillant des anciens graveurs de l'école des Van Eyck. On a toujours attribué au chimérique Coster l'invention de l'encre à imprimer, qui n'est qu'une espèce de couleur à l'huile.

Cependant Jacob de Barbari allait surtout en Italie pour se perfectionner dans l'art de peindre et dans la science de la composition. Comme le prouve Albert Durer, il voulait s'attacher à la peinture, son texte le dit seulement peintre. « mahler », comme encore Neudorffer en 1546. La gravure n'était plus pour lui qu'un travail, qu'un métier, qu'une industrie, qu'il devait continuer pour sa famille, pour ses intérêts.

Il avait appris dans sa jeunesse la peinture, le dessin comme préparation, comme initiation à la taille du bois et du cuivre, pour apprendre à donner de la couleur et du relief. C'est cet art de peindre qui fait le mérite et le charme des anciens graveurs et de Rembrandt. Ils savaient ainsi calculer et limiter les ombres, donner beaucoup de lumière et de clair-obscur en laissant ou ménageant

des blancs. La gravure est née, en effet, on l'a trop oublié, dans l'atelier des Van Eyck. C'est de la couleur à deux teintes et on semble vouloir, en la bornant toujours au noir, lui ôter la lumière.

Barbari, qui paraît s'être exercé, dès ses premières années, comme Lucas de Leyde, son cousin et son rival, dans l'exécution des grands bois, s'était attaché à ce travail si difficile, mais si plein d'imagination et de coloris. Le camaïeu, ou les impressions en couleurs avec plusieurs planches, a été pratiqué très anciennement par les maîtres de 1466. Bientôt Jacob de Barbari se crut peintre et voulut alors se vouer à la peinture, comme le dit Durer. Il était allé se perfectionner en Italie, pour satisfaire sa famille, ses intérêts dans la gravure, et il y étudia surtout la peinture pour suivre son goût, ses idées, ses sentiments. Mantegna était alors presque le seul artiste italien qui pouvait répondre aux deux buts, à la double direction que se proposait le jeune artiste.

Certainement François Jacob devait déjà connaître Mantegna, que sa famille avait dû surtout lui faire apprécier dès son enfance. Les premiers maîtres italiens étudiaient avec beaucoup de soin

tous les produits de la chalcographie des Van Eyck, si célèbres en Italie. Passavant en a donné de nombreuses preuves. On imitait même les défauts, les modes, les formes locales des graveurs de 1466, les terrains à zigzags parallèles, les feuillages des arbres, les auréoles des saints, les nuages du ciel.

Des artistes italiens, comme Antonello de Messine, ont dû même recevoir des leçons des maîtres belges de l'école des Van Eyck. Roger Van der Weyden et Nicolas de Cusa, qui avaient cherché à introduire l'imprimerie en Italie, paraissent avoir donné à Florence, dit Passavant, les procédés de l'impression des nielles, le premier, la célèbre *Paix* de Maso Finiquerra, ne date que de 1452, un demi-siècle après les plus anciennes gravures connues.

Mantegna, né en 1421 ou en 1431, passe souvent pour un des inventeurs de la gravure en Italie, après avoir vu, croit Vasari, les essais de Bacio Baldini à Rome. Cependant comme Mantegna n'a été à Rome qu'en 1488 et qu'il paraît certainement avoir gravé avant cette date et peut-être avant Baldini, on doit faire remonter ses premiers modèles à une époque antérieure. C'était très pro-

bablement des ouvrages de l'école des Van Eyck, des figures très simples, très réalistes, des paysans qu'on retrouve encore dans les œuvres de Breughel. Rogier Van der Weyden avait pu lui montrer ces petits essais pendant ses longs séjours en Italie, à la suite du cardinal Nicolas de Cusa, archidiacre de Liége.

Venise, Padoue, Mantoue et tout le nord de l'Italie appartenaient à l'art des Van Eyck, qu'Antonello de Messine et un Jean *de Allemania* y avaient introduit et fait partout dominer. Les Vivarini, leurs disciples, leurs associés, étaient peut-être aussi d'origine belge. Ce ne sont pas seulement les riches encadrements gothiques, mais les tableaux eux-mêmes, dit M. Thausing, qui dénotent le goût du moyen âge, le goût du Nord, pour ne pas dire le goût tudesque, ajoute-t-il. Le seul tableau authentique de Francesco Squarcione, le saint Jérôme du musée de Padoue, appartient aussi entièrement à l'art des Van Eyck. Des piédestaux antiques indiquent à peine que le célèbre maître commence à ouvrir les yeux aux chefs-d'œuvre des anciens, encore partout si oubliés. Mantegna, l'élève et l'héritier de Squarcione, sut profiter plus

heureusement des antiquités que son maître avait rassemblées. Mantegna, disent déjà Lombard et Lampson, et répète M. Thausing, sut le premier faire usage avec goût, avec science, des œuvres d'art des Grecs et des Romains. On lui reprochait même d'être trop fidèle au marbre et de ne pas comprendre la nature. Il croyait, assure Vasari, que les chefs-d'œuvre des anciens étaient plus parfaits que la réalité, que les statues rendaient mieux les chairs, les veines, les nerfs, les muscles, qui ne se montrent souvent que dans la vieillesse. Mantegna ne voit, ne copie d'abord que l'antique; il est sans vie, sans passion, sans couleur, sans âme.

L'arrivée de Roger Van der Weyden en Italie avec le cardinal Nicolas de Cusa parvint seulement à lui ouvrir les yeux, à lui faire comprendre la nature. Il associe l'art ancien à l'art nouveau ; il cherche à donner au marbre la vie, à placer dans ses statues le drame moderne. Il cherche à voir, à étudier la réalité, le paysage. Mantegna balance alors entre le paganisme et le christianisme, entre le Midi et le Nord, entre l'Italie et la Belgique. La nature, la nature flamande, la nature barbare, le

fait hésiter entre les chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome. Mantegna trouve des sites, des campagnes, des arbres, des rivages enchantés, dignes des Hollandais, et crée des types aussi rustiques, aussi sauvages que Breughel.

Mantegna enfin est le créateur de ce grand style de la Renaissance, de ce style qu'on admire dans les Eremitani, dans la chapelle de Saint-Christophe de 1453. Il y avait représenté les principaux personnages de son temps, Roger et Nicolas de Cusa, en imitant la nature et les marbres ; les beautés antiques et la réalité. Le succès en fut immense. Bellini lui accorda sa fille; Squarcione, son ancien maître, en fut jaloux ; le Pape l'appela à Rome.

La célébrité de Mantegna arriva donc bientôt à Liége. C'était un maître et un disciple. Mantegna chercha aussi le premier à donner de la profondeur aux surfaces peintes, à réaliser les illusions de la perspective. C'était l'étude alors des artistes liégeois, le texte de la première rédaction du livre des *Proportions* de Durer l'indique, nous allons le voir encore en parlant de sa rivalité avec Lucas de Leyde.

Tandis que l'école des Van Eyck s'appliquait à

reproduire scrupuleusement la nature, Mantegna chercha avec de savants amis à étudier, à renouveler les anciens monuments de l'art. L'université de Padoue favorisait les aspirations de l'artiste, lui donnait de nouvelles combinaisons pour produire des effets de perspective, recréer les ornements et les costumes romains. Mantegna introduisit pour la première fois, dans la peinture, la science, l'archéologie des habillements, des draperies, en même temps qu'il savait étudier le nu et reproduire les plus belles formes antiques qui enthousiasmaient déjà Barbari et encore Lampson et Lombard. Mantegna était un véritable créateur par la sagesse de ses compositions, l'ordonnance des groupes, l'intelligence, l'action ou la vie du sujet, avec toutes les variétés des sentiments de l'âme, l'exactitude de tous les mouvements du corps. C'est ce qui avait fait à Liége la célébrité de Mantegna et ce qui explique toutes les passions et les entraînements de Barbari pour son école.

La peinture des Van Eyck manquait d'âme, de simplicité, d'unité, d'harmonie; le monde des formes et des idées antiques renouvelées, recréées par Mantegna était une révélation qui devait faire

une immense impression. Lambert Lombard en fit encore sortir toute sa malheureuse réaction, toute sa grande révolution italienne qui allait effacer tous les souvenirs les plus glorieux, les plus grandioses du passé, jusqu'à Van Eyck lui-même et Roger Van der Weyden. Jacob de Barbari, plus sage, plus savant, plus artiste, sut heureusement s'inspirer de ces grandes réformes, de ces belles idées de Mantegna, en restant, comme le dit M. Thausing, dans la manière germano-néerlandaise, déjà aperçue par Zani.

Barbari apprit, à l'école de Mantegna, à se borner à un sujet, à en saisir l'unité, l'harmonie, à prendre pour unique but de l'art l'homme, l'humanité, seule digne d'occuper un artiste, disait encore Michel-Ange à François de Hollande, un des derniers représentants de l'ancienne école liégeoise. Le défaut des peintres belges était de comprendre dans un seul tableau une foule de choses, dont une seule pouvait suffire à une composition, à contenter l'esprit, à faire réfléchir. Un artiste, ajoutait-il, ne pouvait les rendre toutes à la fois d'une manière complète et satisfaire l'âme, le spectateur et lui-même. La pensée ne pouvait

s'attacher à aucun sujet, à aucune idée. L'homme était le seul but digne de l'art : c'était la moralité, la religion de l'artiste. Tout ce qui pouvait distraire de l'homme était inutile, était dangereux. Le paysage n'était rien pour l'humanité (9).

Barbari adopta ces idées d'unité, d'harmonie, et bannit complètement d'un tableau le paysage. Cependant, élevé au culte de la nature dans l'école des Van Eyck, il se souvint des grandes tapisseries de verdure et composa, en les imitant, de petits tableaux de chasse, d'animaux. De là allait naître un art nouveau pour les paysagistes, avec Blès, Bout, Patenier, Thiri Davent, dont Hans Lautensack est souvent l'heureux interprète sur le cuivre. On allait faire de la nature matérielle le sujet d'une étude, d'un poème, y chercher l'âme, la création, la divinité. L'école de Padoue était déjà, avec Averroès, dans le panthéisme. Barbari s'en inspira. Il chercha et sut trouver dans le corps de l'homme et de la femme le paganisme, ses dieux et ses déesses. Le scepticisme ou la crédulité d'Apulée avait déteint sur l'imagination du jeune artiste, trop croyant ou trop incrédule. Le paganisme, qui enthousiasmait encore le vieux

Goëthe, avait séduit Jacob de Barbari, comme Diderot dans sa jeunesse.

Mais si François Jacob s'imprégna, à Padoue, des doctrines panthéistes et du paganisme qui commençait à régner partout en Italie, alors que Pléthon entreprenait une véritable apologie de l'Olympe, il étudia aussi à Mantoue l'art et l'antiquité. On peut encore à peu près suivre dans les monuments de cette ville toute la révolution qui s'opéra alors dans le génie du jeune artiste. Les bas-reliefs, qui sont au Musée, ont ouvert à Barbari toute la science de la composition, de la vérité, de l'unité du sujet, en lui donnant, comme à Mantegna, la première idée du drame, du mouvement, de la vie dans l'art.

Les personnages des Troyens se disputant le corps de Patrocle, se retrouvent dans les *Suppliciés*, le *Saint Sébastien*. L'antiquité frappe partout l'imagination du maître au caducée, même dans son chiffre, sa marque encore si célèbre. C'était une révélation, un souvenir de sa jeunesse. C'était une page d'études et d'amour. Il a vu, il a connu ces ruines. Il a aimé près de ces statues si belles, si voluptueuses ; et il a su leur rendre la vie et la

réalité moderne. Le premier, il a compris l'antique.

Le costume des figures de Barbari est copié sur des statues, encore toutes au Musée de Mantoue. Une Vénus, presque entièrement revêtue d'une longue draperie, qui l'a fait souvent prendre pour une Minerve, paraît lui avoir inspiré ses habits de femmes, comme sa Judith, ses prêtresses de Priape. La belle tête de Faustine, connue à Mantoue sous le nom de Mantegna, son sauveur, a été certainement étudiée par François Jacob. Un grand bas-relief, sur l'histoire d'Hercule, a inspiré une de ses quatre grandes compositions, dont nous aurons souvent à parler. Mais le jeune artiste sait donner à toutes ces imitations, à tous ces emprunts la vie, l'art moderne des Van Eyck.

Dans toutes ses grandes études et ses longues recherches en Italie, qui ont changé et complètement métamorphosé Jacob de Barbari et lui ont fait oublier toutes les traditions nationales, il ne paraît avoir conservé qu'une seule idée, qu'un seul sujet de sa première école, de son enfance : c'est l'histoire d'Agar, la belle étrangère, la belle Égyptienne, une des épouses d'Abraham, la compagne, la rivale de Sara. François Jacob paraît avoir

interprété la Genèse par d'anciennes traditions rabiniques, conservées, poétisées par les Arabes. Agar et son jeune fils, Ismaël, ont alors le beau et grand rôle; Sara et Isaac, son fils, sont rejetés dans l'ombre. Barbari a gravé une partie de son interprétation sans s'astreindre au texte sacré; ce qui laisse plus d'un doute sur ses gravures. Les iconographes, et même le savant Zani, n'ont pas su le comprendre. Ils y ont cherché l'histoire de la sainte Vierge, de saint Joseph, de la sainte Famille, sans y trouver aucun caractère religieux, aucune idée de sainteté, ni de la divinité.

M. Galichon, le premier, a entrevu la vérité et reconnu dans la Vierge et son fils la belle exilée, la grande Égyptienne, qui semble, par sa noble fierté, sa douloureuse tristesse, rappeler la fille des Pharaons, la captivité de Babylone, la naissance et le séjour sur une terre étrangère du grand artiste qui en a reçu aussi le nom. Agar, en hébreu, se traduit, comme le mot Barbari, par étranger, et Agar était l'épouse d'Abraham, la souche des Jacob.

On trouvera, dans le catalogue des gravures de Barbari et de Pencz, les sujets de l'histoire d'Agar.

Ce sont des inventions de sa jeunesse qu'il avait rêvées, conçues, aimées, à Liége, en voyant le triste sort des Israélites dans les sociétés chrétiennes du moyen âge, qui les obligeaient souvent à une honteuse apostasie ou à l'exil. Il acheva de les étudier, de les comprendre, en Italie, dans ses nombreux rapports avec les savants rabbins, et même, peut-être, avec les philosophes arabes, que les succès de la philosophie panthéiste d'Averroès avaient mis partout en grande faveur. François Jacob interprète très largement les chapitres de la Genèse, les complète, les réunit, sans aucun respect du texte sacré sur l'âge des personnages et leurs rapports dans les différentes scènes rendues si célèbres, et que les rabbins, les averroïstes de Padoue et de Mantoue avaient complètement transformées.

Barbari, en effet, pendant ses longs voyages en Italie, paraît avoir étudié à Padoue et à Mantoue, et aimé surtout Venise. Empêché par ses études de rester dans cette ville chérie, où l'attirait son berceau, il allait y puiser, dans ses vieux maîtres, encore tous fidèles aux Van Eyck, l'esprit et la science de son ancienne école, de sa famille, pour

résister à toutes les tentations, à toutes les séductions de l'art si nouveau et si antique de Mantegna. La jeune femme de Mantegna le soutint peut-être dans cette lutte de tendance si différente, si impérieuse. C'était la fille du célèbre Jacopo Bellini de Venise. Son mariage romanesque avec Mantegna, après les succès des Eremitani, l'avait longtemps brouillé avec le vieux Squarcione, son bienfaiteur. Cette belle Vénitienne, qui avait su séduire l'austère Mantegna et le détacher un peu des marbres antiques, ne fut pas, sans doute, sans influence sur les amours de Barbari pour Venise et l'empêcha d'être trop dominé par la rénovation, la révolution grecque et romaine de son nouveau maître. Les Bellini appartenaient encore à l'ancienne manière vénitienne des byzantins régénérés par les Van Eyck.

Barbari avait un caractère et des charmes féminins qui en ont toujours fait le protégé des dames, des artistes, des princesses. Il avait seize ans lorsqu'il arriva en Italie. Ce fut Barbari qui inspira à Durer cette admiration de Bellini, que l'artiste allemand nomme encore le meilleur peintre de l'Italie, en 1506. Bellini avait cependant

alors quatre-vingt-deux ans, Titien et Giorgione l'avaient déjà remplacé à Venise.

Jacob de Barbari paraît avoir beaucoup peint à Mantoue. On parle de ses tableaux, de ses miniatures. Nous les rechercherons plus loin. François Jacob a surtout beaucoup dessiné pour ses propres études, pour son atelier, sa maison, pour la chalcographie liégeoise. Nous examinerons aussi les gravures qu'il a pu faire alors en Italie. Cependant, le dessin fut sa grande étude. Malheureusement, presque tous ces ouvrages sont inconnus ou perdus. On les attribue à d'autres grands artistes. La célébrité et le mérite de Barbari furent bientôt oubliés. Marguerite d'Autriche, sa noble protectrice, paraît en avoir conservé un assez grand nombre, que Durer chercha même encore, en 1521, à obtenir.

Tous les premiers dessins italiens, ou avec un reflet antique, d'Albert Durer appartiennent, peut-on presque dire, à Barbari, puisque l'artiste allemand n'alla en Italie qu'en 1505, et qu'il avoue lui-même que le jeune Jacob lui communiquait ses études. Quatre grandes compositions paraissent avoir occupé Jacob de Barbari, en

Italie, et embrassent tout le développement de la vie ou de l'humanité, sa splendeur et sa décadence, dans une espèce de dualisme, de thèse et d'antithèse, qu'on rencontre souvent dans l'art du XV[e] siècle, et même dans les bois de Lucas de Leyde, ou dans Breughel.

L'histoire d'Hercule représentait pour Barbari le type de l'homme, de la force, et il en trouvait toutes les altérations dans les Bacchanales, dont Mantegna a gravé quatre pièces, que Barbari a dessinées ; un autre dessin de l'artiste, le *Combat des Tritons*, a été retrouvé au Musée de Dresde, qui en possède encore un autre fragment. Les déesses, les Vénus, donnaient la splendeur de la beauté, de la femme, de la grâce, et ses altérations se trouvaient dans la fable de Némésis et des Parques.

Nous retrouverons plus loin les gravures sur Hercule, souvent christianisées alors en Samson. Nous parlerons des scènes de l'histoire des Parques, ou de Némésis d'Apulée. Malheureusement, il était impossible de reproduire, à Liége, les Vénus, dans une école si rigide, si morale, si religieuse, où, avoue Durer, on avait métamor-

phosé Hercule en Samson. Cependant, il paraît en rester des traces, des souvenirs, dans les compositions si célèbres de Psyché et de l'Amour, attribuées à Raphaël, ou à Coxie et à Van Orley. Zani et les plus savants critiques les refusent à Raphaël, qui avait tant de rapports avec les artistes belges, avec Coxie, avec Marc-Antoine Raimondi, l'élève de Jacob de Barbari.

Coxie, qui paraît avoir le plus de droit à la publication de ces charmantes compositions, que Vasari lui accorde déjà, était de Malines, la dernière résidence de Barbari, où Marguerite d'Autriche conservait avec un soin jaloux les ouvrages du grand artiste. Ces dessins du maître au caducée avaient seuls attiré l'attention de Durer, pendant ses longs voyages en 1520. Il avait même osé les demander à la princesse, qui les avait promis, dit-elle, à Van Orley, et Van Orley était le maître et l'ami de Coxie.

Nous nous arrêterons ici sur une seule de ces compositions italiennes, copiées à Mantoue par Barbari, et reproduites par Durer. C'est la première bacchanale de Mantegna, le *Combat des deux Tritons*. Les dessins de Dresde en sont une

suite. Albert Durer l'a copiée, ainsi qu'une autre de Silène. La copie du jeune artiste allemand porte la date de 1494, est conservée à l'Albertina, à Vienne, et a été souvent reproduite et photographiée. Cette imitation de Durer a été faite non sur la gravure de Mantegna, mais sur un dessin. La planche a été seulement gravée plus tard. Les différences des deux copies proviennent, en partie, des changements faits sur le cuivre. Passavant avait déjà fait remarquer ce caractère étranger à l'Italie, du dessin d'Albert Durer. MM. Lenormant et Delaborde ont retrouvé l'antique bas-relief copié par Mantegna et Barbari. Il se trouve encore à Ravenne, dans l'église de San-Vitale.

Cette belle composition, si heureusement ressuscitée à Mantoue, fut, en effet, bientôt partout célèbre. Elle introduisait, en quelque sorte, le drame dans l'art, comme Roger Van der Weyden l'avait déjà tenté. On en retrouve ensuite les mouvements, les sujets dans beaucoup de gravures. Zwott reprit aussi le burin pour imiter le *Combat des deux Tritons*. (Passavant, 77.) Sa copie, très heureusement modifiée, vient prouver qu'Albert Durer a dû prendre son modèle à la

même source. Léonard Thiri ou Davent et Lambert Lombard l'ont encore dessiné à Liége. Ces deux derniers artistes et Zwott, le célèbre maître à la navette, appartiennent certainement aux Pays-Bas.

La copie de Durer est exécutée sur papier blanc, a la même grandeur que la gravure de Mantegna. Ce fut probablement, dit M. Thausing, l'ardente animation des groupes inspirés par quelques reliefs antiques, et la proportion des corps nus qui séduisirent surtout Durer. Il n'a presque pas modifié la composition de Mantegna. On ignorait encore, en Allemagne, l'existence de l'original à Ravennes. Du reste, Durer ne s'astreint pas, ajoute M. Thausing, à copier trait pour trait : il aspire plutôt à se montrer indépendant en recherchant un modelé plus exact, et ainsi il reste bien inférieur à Mantegna, sous le rapport de la force plastique et de l'expression. Une partie de ces défauts doivent revenir à Barbari. Durer n'aurait pas osé alors si complètement modifier un modèle, comme le prouvent les copies si serviles qu'il exécutait dans ses autres ouvrages, même dans ses gravures. Il n'a pu réussir à rendre toute la

finesse de François Jacob. Mantegna a enfin lui-même perfectionné son dessin sur le cuivre. Il y a là une triple traduction, qui a dû effacer beaucoup le mérite, l'esprit de l'original.

Ce que M. Thausing ajoute sur le caractère du dessin de Durer mérite aussi certaine réserve et doit s'appliquer peut-être à Barbari. Les traits obliques des ombres, comme dans Mantegna, ne suffisent pas à Durer. Il s'efforce de rendre le détail des formes, en employant les plus fines entre-tailles, ou les tailles plusieurs fois croisées, pour modeler complètement, à la façon d'une sculpture en ronde-bosse, ce qui, chez Mantegna, apparaît comme un bas-relief. Or, ce caractère appartient parfaitement à Barbari, qui s'était essayé dans la sculpture et les bronzes. Aucun des dessins d'Albert Durer n'offre, en effet, alors ces différentes manières de traiter les ombres ou de sculpter le corps.

L'exécution révèle à la fois les progrès du jeune artiste, ajoute M. Thausing, dans la pratique du dessin, telle qu'on l'entendait en Allemagne, et cet amour sans restriction pour la nature, qui ne voit pas dans l'art une tradition morte et qui ne

s'y livre qu'afin de lui donner le plus possible les apparences de la réalité directement sentie. On ne peut certainement mieux caractériser l'école des Van Eyck, dont Barbari était alors le plus glorieux représentant, qu'il suffit de comparer avec la *Chronique* de Nuremberg de Wolgemut. M. Thausing achève ainsi de le faire connaître. Pendant que Durer, son élève, ajoute-t-il, prête aux figures de Mantegna une existence plus déterminée, une précision matérielle plus complète, il les prive de leur âme, de leur caractère. C'est l'inconvénient de ce réalisme, qui cherche la vérité dans le perfectionnement minutieux des formes. M. Thausing, lui-même, vient prouver qu'Albert Durer ne pouvait alors ni créer les compositions de Mantegna, ni comprendre un de ses dessins. Si Durer, dit-il, ne reproduit pas complètement la vivacité de l'original, ce fut malgré sa volonté; car, plus tard, à mesure que son talent se développe, il se rapproche davantage de la grandeur et de la simplicité de Mantegna. Après son séjour à Venise, en 1506, ajoute-t-il, il ne cesse d'admirer la puissance de sentiment que contiennent ses ouvrages. Ce fut véritablement alors seulement qu'il en eut une révélation com-

plète, comme le prouve le beau calvaire de 1508. B. 24.

Mantegna est même le seul artiste italien que Durer étudie, cherche à comprendre, à imiter. Il reste toujours insensible à Raphaël, à Michel-Ange. Et ce n'était pas à Venise qu'il avait pu recevoir ces principes, ces idées. Venise même ne connaissait pas, ne comprenait pas Mantegna. L'école vénitienne ne cherchait pas, ne voulait pas admettre l'école de Mantoue. La première, la longue initiation de Mantegna, dans l'esprit si allemand de Durer, ne pouvait venir que de son premier et de son seul maître, Jacob de Barbari. Mantegna était encore presque partout inconnu. On n'en trouve une première révélation que dans Lampson et Lambert Lombard, à Liége.

Après Mantegna, deux grands artistes paraissent avoir une certaine influence sur Barbari, par la science plutôt que par l'art. Ce sont Léonard de Vinci et Alberti. Nous verrons que Jacob de Barbari a emprunté à Alberti les proportions du corps humain, passées dans le grand traité d'Albert Durer. Et Léonard de Vinci, qui s'est occupé toute sa vie de recherches scientifiques sur l'art,

a certainement aussi communiqué, donné au jeune Jacob certains principes qu'on retrouve dans Durer, son élève, avec ses grandes études des chevaux. Même Barbari emprunte à Léonard sa touche voluptueuse, sa morbidesse, que M. Galichon fait si souvent remarquer dans les gravures du maître au caducée, et qu'il rapproche de Giorgione, qui a toujours imité, assure Vasari, Léonard de Vinci.

Enfin, Jacob de Barbari rapportait à Liége, de son grand voyage, les premières éditions des ouvrages d'Apulée, dont les manuscrits venaient d'être publiés à Rome, à Venise, à Vicence. Philippe Béroalde en faisait le sujet de ses leçons et de volumineux commentaires. Béroalde était un des maîtres du jeune artiste, qui s'est si souvent inspiré d'Apulée qui, malheureusement, a aussi exercé tant d'influence sur les désordres de sa vie.

Jacob de Barbari a même emprunté son monogramme si célèbre, le caducée, aux *Métamorphoses* d'Apulée. Dans les premières pages de ce recueil de contes milésiens, l'auteur décrit un des faits les plus curieux attribué à la magie : l'initié se transperce d'une lance où s'enlace un jeune enfant, pour

simuler, dit-il, les replis sinueux des deux serpents attachés au bâton du dieu de la médecine. Dans d'autres passages, on retrouve encore le caducée de Mercure, surtout dans les fêtes extraordinaires du dixième livre des *Métamorphoses*. Mantegna s'en était déjà inspiré dans le tableau du *Parnasse* du Louvre, à Paris, où les deux serpents du grand étendart ne forment pas des cercles assez réguliers. On retrouve le caducée plus exactement copié sur Barbari, dans Marc-Antoine Raimondi et dans Raphaël, dans le *Jugement de Pâris,* aussi emprunté au dixième livre des *Métamorphoses*.

Ce *Jugement de Pâris,* un des chefs-d'œuvre de Raphaël et de Marc-Antoine, paraît avoir été inspiré par un dessin de Barbari. La tradition rapporte, en effet, que Raphaël en détruisit l'original pour faire valoir sa copie. Le caducée y attire déjà toute l'attention. Et le *Jugement de Pâris* est la suite d'une grande composition gravée par un élève de Marc-Antoine : *l'Assemblée des dieux*. B., t. XV, p. 89. On la retrouve aussi dans l'Histoire de Psyché, nº 30, du maître au dé. B., t. XV, p. 223. Jupiter est assis à gauche

près de Junon et reçoit Vénus accompagnée de l'Amour. Mercure est à droite, tenant de la main droite un immense caducée. Les autres divinités du *Jugement de Pâris* apparaissent aussi dans cette gravure, malheureusement traitée avec peu de talent. Et les nuages du ciel ne permettaient pas de développer toute la science des paysages, des lointains, des grands arbres, des herbages et des eaux du *Jugement de Pâris,* dignes de toute la finesse de Barbari. Marc-Antoine n'a jamais été mieux inspiré par la nature et par son premier maître, dont le caducée semble rappeler le nom. Jean Le Maire paraît décrire, dans ses *Illustrations de Gaule,* toutes ces grandes compositions du célèbre artiste de Marguerite d'Autriche.

Le caducée était, dans l'antiquité, un emblème de la divinité, de son immortalité et de la paix. Apollon l'avait confié à Mercure, le messager, le médecin de l'Olympe et des dieux. On le donne aussi à Hercule, à Bacchus, à Vénus. Mais c'est un attribut de Mercure, qui en avait seul la garde. Mercure était la grande religion, le dieu suprême de la Gaule. Son culte paraît s'être généralisé dans les Ardennes et sur les rives de la Meuse. On lui

faisait des sacrifices humains. Jacob de Barbari retrouvait dans le caducée des souvenirs de la patrie et de l'antiquité. On verra qu'un de ses premiers dessins représente le Mercure gaulois, ou Héraclès. La Renaissance, avec Jean Le Maire et d'autres écrivains, a souvent confondu Mercure, Hercule et Bacchus. Et ce sont les sujets des plus célèbres compositions de Barbari qui ont inspiré les plus grands artistes. Cette confusion, cette association était encore plus générale, plus profonde dans les Gaules. A Liége, on ne parvint à détruire l'autel de Mercure qu'en y plaçant la Vierge immaculée, comme à Chèvremont, à Maestricht, à Tongres, à Huy et dans d'autres localités encore célèbres par leurs pèlerinages.

François Jacob rapportait aussi de son voyage en Italie le surnom de Barbari : peut-être même l'avait-il déjà à Liége à son premier retour, pour marquer sa naissance à Venise et son origine étrangère.

ALBERT DURER

ET

JACOB DE BARBARI.

Après des études assez longues en Italie, plus longues même qu'on ne les faisait ordinairement, pendant quatre années, François Jacob revint à Liége dans l'atelier et la chalcographie de sa famille, où se trouvait déjà son jeune cousin Lucas de Leyde. Ce retour de Barbari à Liége vers 1490 eut lieu à peu près à l'époque de l'arrivée d'Albert Durer.

Barbari était tout italianisé et se faisait passer

pour Italien : petit caprice qu'on a souvent pardonné à des artistes et à la jeunesse. Durer le dit de Venise et l'appelle cependant le Wallon, Walchs. Cette première rencontre d'Albert Durer et de François Jacob est si importante, a eu tant d'influence sur le premier génie de l'art en Allemagne, qu'on doit nécessairement s'y arrêter pour en fixer la date.

Sandrart parle seulement du séjour de Durer en Belgique, *in Belgio,* pendant quatre ans. Et Sandrart a obtenu la première communication des papiers, des dessins de Durer et de sa famille. Vasari, qui place aussi les études d'Albert Durer dans la Flandre, donne des détails très curieux, très importants, très positifs ; mais il confond les dates et les gravures et surtout les cuivres et les bois. Les textes de Sandrart et de Vasari prouvent déjà seulement que Durer n'a pas été en Hollande, mais dans la Flandre ou en Belgique. Et Liége avait alors seule une chalcographie.

Les deux textes de Vasari et de Sandrart sont très anciens, presque contemporains ou d'une source authentique. Ils sont les seuls sur les études d'Albert Durer. Il n'y en a pas d'autres, il

n'y a pas de choix, d'alternative. Il faut les prendre ou les réfuter. Ils sont très différents dans leur homogénéité, ils ne sont pas de simples copies, ne dérivent pas de la même source. Vasari donne des détails tout à fait inconnus à Sandrart ; et Sandrart fixe un terme de voyage, quatre ans, incompatible avec le témoignage de Vasari, qui le prolonge beaucoup plus longtemps. Sandrart ne parle pas de la rivalité de Durer à Liége, ni de sa lutte avec Lucas de Leyde, qui donne la clef de toute sa vie. Et Sandrart, s'il avait copié Vasari, n'aurait pas oublié de nommer la Flandre et Anvers, qu'il connaissait, qu'il aimait. Vasari confond toujours, sous cette dénomination générale de la Flandre et d'Anvers, toute la Belgique et vient seulement prouver, comme Sandrart, que Durer n'a pas été étudier en Hollande, mais *in Belgio.*

Sandrart donne même le nom du maître, de l'atelier, de la chalcographie, où l'on plaçait les premières études de graveur d'Albert Durer. Sandrart ajoute, en effet, que Durer a gravé les quatre femmes nues, les *Sorcières* ou les Parques, d'après Israël de Meckenen. Et il a fait toutes ces autres choses, dit-on, à l'imitation d'Israël de Mecken :

« quæ omnia ad imitationem Israelis de Mecken fecisse dicitur ». C'est un témoignage bien certain, bien positif, que Sandrart avait recueilli à Nuremberg, appuyé, confirmé par les papiers de la famille Durer. Heinecken semble aussi avoir retrouvé les mêmes indications. Et certainement Israël n'appartient pas à l'Italie, n'était pas en Italie, mais en Belgique, *in Belgio*. Sandrart ne connaissait pas les Israël, et n'a pu les inventer. Quad et la tradition indiquaient même le maître W. au lieu d'Israël (10).

Nous avons déjà montré toute la révolution qui s'opère dans le génie d'Albert Durer pendant ces quatre années d'études à Liége dans la grande chalcographie créée par les Van Eyck. C'est une véritable révélation de la nature, d'un art entièrement nouveau, que reçoit alors le jeune artiste, encore tout empreint des byzantins de Wolgemut.

Nous allons y revenir en parlant de sa rivalité avec Lucas de Leyde. Durer retournait de Liége, en 1495, à Nuremberg graveur et paysagiste. Et l'étude du paysage n'existait encore que dans l'école des Van Eyck. Les peintres de l'Allemagne ont toujours incliné au mysticisme, si contraire

au naturalisme de Durer : l'art y cherche plus l'âme que la nature.

Le jeune élève de Nuremberg, avant de venir dans la chalcographie liégeoise des Van Eyck, avait déjà passé dans l'atelier de Wolgemut, mais avec peu de succès, semble-t-il lui-même affirmer, en ne rappelant que les mauvais traitements qu'il eut à subir dans cette école.

Les premiers ouvrages d'Albert Durer montrent l'influence de ce maître fameux à Nuremberg, même son petit portrait, à l'âge de treize ans, dit-on, sur la foi de cette inscription, ajoutée beaucoup plus tard : « J'ai fait ce portrait d'après moi-même, en me regardant dans un miroir, l'année 1484, quand j'étais enfant. ALBRECHT DURER. »

Le portrait en demi-figure est dessiné sur papier à la pointe d'argent, avec une liberté extraordinaire pour cet âge, dit M. Thausing. Dans ce visage intelligent et gracieux, on reconnaît difficilement les traits caractéristiques et la magnifique tête de Durer. Les longs cheveux, selon la coutume du temps, sont coupés droit au-dessus des sourcils et couverts d'un bonnet... C'est surtout le bas du visage qui est rendu avec vérité, modelé avec

finesse, ajoute sans étonnement M. Thausing. Quant à la chevelure, elle dénote déjà tout le talent que le maître devait acquérir plus tard. Et Durer n'avait, dit-on, que treize ans, pour faire ces cheveux qui faisaient rechercher, par les plus grands artistes à Venise, un de ses pinceaux merveilleux. Les yeux, il est vrai, dans ce petit chef-d'œuvre, sont durs et gauchement dessinés. Mais les yeux, remarque M. Thausing, seront toujours la partie faible de ses portraits. Ce qui surprend aussi, ajoute cet écrivain, c'est la pose et la longueur exagérée de la main droite, ce sont les cassures des draperies, qui rappellent beaucoup les bustes typiques de la *Chronique* de Herman Schedel, imprimée à Nuremberg, en 1493.

On reconnaît donc un des premiers ouvrages de Durer, dans le genre conventionnel, sans naturel et sans vérité, de la *Chronique*. Preuve, comme le disent la suscription et la tradition constante, que les illustrations de ce livre célèbre appartiennent à Wolgemut, alors le seul maître de Durer. En effet, la date du portrait de 1484 est évidemment erronée. Durer s'est trompé ou a voulu un peu surfaire la gloire de sa jeunesse.

On a d'autres exemples, même très récents, de ces ambitions d'enfants-prodiges : de grands artistes n'y résistent pas toujours.

Le jeune homme de ce portrait a plus de treize ans, il en a au moins seize ou dix-sept, avec la santé toujours un peu délicate de Durer. Le dessin appartient à ses premières études chez Wolgemut, en 1487 ou 1488. Avant cette époque, il n'avait pu recevoir de son père, dans le travail de l'orfévrerie, que des leçons entièrement dans la manière des Van Eyck, si contraire aux conventions gothiques de Wolgemut, et qui ne pouvait certainement permettre au jeune artiste d'entreprendre et d'exécuter un semblable portrait. Wolgemut eut longtemps une certaine influence sur Durer, même après ses études si complètes dans la grande école des Van Eyck à Liége. Les gravures de sainte Brigitte, en 1500, appartiennent presque toutes à sa manière gothique et byzantine. Dans les beaux bois de l'Apocalypse, on aperçoit aussi cette malheureuse influence dans les petits changements que l'artiste a faits aux célèbres chefs-d'œuvre de Roger Van der Weyden. Les tapisseries de Madrid ont conservé la suite complète de ce magnifique

ouvrage, dont Durer n'avait pu copier, à Liége, que quelques esquisses. La porte de bois, qui remplace, dans la troisième planche, l'élégant et magnifique portique du ciel de Roger, est un de ces malheureux emprunts de Durer à Wolgemut. Cette partie de la tapisserie paraît aussi avoir été refaite entièrement : on y ajouta même ensuite une grande horloge, pour satisfaire la manie si connue de Charles-Quint, l'horloger de Saint-Just (11).

Albert Durer fréquenta certainement l'atelier de Wolgemut pendant trois années, en 1486, 1487, 1488, 1489. Cependant son père avait déjà pensé à l'envoyer dans son ancienne école, près de Martin Schongauer, alors l'artiste le plus illustre. C'est ce que rapporte positivement Christophe Scheurl, dans l'éloge d'Antoine Kress, imprimé en 1515, pendant la vie de Durer, avec son consentement, son approbation ; et Neudorffer le répète, à peu près dans les mêmes termes, en 1546.

Ce désir, ce projet est très naturel chez le vieux Durer, élevé et nourri, dit-il lui-même dans le *Mémorial* de sa famille, chez les grands artistes des Pays-Bas ou dans la grande école des Van Eyck et de Roger Van der Weyden. Il devait,

en effet, peu aimer et admirer l'art gothique et encore si byzantin de Wolgemut. Cependant, comme la vocation de son fils pour la peinture n'était pas bien décidée, qu'il espérait toujours le faire revenir à l'orfévrerie, il le laissa entrer en 1486 chez son voisin Michel Wolgemut, l'ami, l'associé de Koburger, le parrain du jeune artiste.

Lorsqu'il reconnut que le génie d'Albert Durer le portait véritablement, complètement à la peinture, qu'il put apprécier ses grandes et heureuses dispositions, il revint bientôt à son premier projet, à ses premières idées, dont il comprenait de plus en plus l'avantage. Il se décida enfin, vers 1489, à envoyer son fils dans son ancienne école, où il pouvait croire que vivait encore Martin Schongauer : ce qui vient appuyer le texte si positif de Sandrart, qui fait étudier pendant quatre ans Albert Durer en Belgique, *in Belgio*, comme aussi Vasari : Scheurl et Neudorffer viennent confirmer d'une manière presque authentique ces témoignages. Jamais aucun écrivain ancien n'a parlé des études de Durer en Italie, ou d'un premier voyage du jeune artiste à Venise, en 1490.

Ce désir, ce projet d'un vieillard, est, nous devons

le répéter, très naturel. Le père Durer avait alors soixante-dix ans, et il ne consentait au départ et à la nouvelle vocation de son fils qu'avec une certaine crainte, une grande répugnance. Son ancienne école grandissait dans son imagination comme tous les souvenirs de la jeunesse, et la célébrité de ses premiers maîtres, des Van Eyck et de Roger Van der Weyden. A Liége, il pouvait encore guider le jeune artiste par ses amis et les relations de cette ville germanique avec toute l'Allemagne et avec Nuremberg. Liége avait toujours eu de nombreux rapports avec Nuremberg, qui donnait annuellement une redevance féodale aux Liégeois, une grande épée à deux mains, pour être exemptée des impôts et des tonlieux. Et Nuremberg avait emprunté une partie de ses lois et de son administration communale à Liége et à Bruxelles.

En Italie, où envoyer un jeune homme pauvre et inconnu? Les ateliers, les académies ne s'ouvraient pas encore partout aux étrangers. Et le vieux Durer, si religieux, ne devait-il pas avoir plus de confiance dans une ville ecclésiastique, dans une école qui était sous la dépendance et la direction d'un prince-évêque?

Enfin, un point très important, sur lequel on ne s'est jamais arrêté, c'est que le père Durer, chargé d'une nombreuse famille de dix-huit enfants, ne pouvait faire de grandes dépenses pour leur éducation, leur établissement. C'est même, sans doute, cet état d'infériorité, de domesticité, d'esclavage, où était réduit le jeune artiste chez Wolgemut, que semble rappeler le *Mémorial* de la famille, en parlant seulement de ses souffrances ou des mauvais traitements des élèves. Albert Durer, en entrant dans une académie, devait donc suffire à ses premiers besoins. C'est ce qui força sans doute aussi son père à l'envoyer à Liége chez d'anciens amis, dans une grande chalcographie. Son fils, en effet, pouvait déjà y être utile pour les dessins des bois et la gravure sur cuivre, qui demande un travail si long, si matériel, qu'un jeune orfèvre pouvait bientôt commencer. Les sujets identiques, choisis par les premiers graveurs, semblent venir d'une même maison, qui vendait les productions des élèves selon leur degré de perfection, selon le goût des amateurs. Et on établissait ainsi un certain concours, une heureuse rivalité entre les élèves, comme le montre Vasari.

Cependant, Durer ne pouvait entrer dans la chalcographie liégeoise, dans l'école de gravure de Liége, qu'avec des titres et des recommandations. Ce n'était pas encore une académie ouverte à tous les artistes. C'était une société de quelques personnes presque toutes de la même famille ou alliées, les Cornelis, les Engelbrecht, les Israël et les Jacob. Ils conservaient mystérieusement l'ancienne chalcographie des Van Eyck et les secrets de leur invention, de leur découverte, dont parle si positivement Luc de Heere, et qui faisait, dit-il, leur gloire immortelle et leurs grandes richesses.

Lombard ouvrit le premier cette célèbre maison à tous les élèves et créa le premier, assurent Lampson et Abri, une véritable académie, une grande chalcographie, la meilleure de toutes, dit encore Vasari, à Florence. Cette Académie liégeoise fut bientôt suivie par les étrangers les plus illustres, et forma, ajoute Lampson, toute la nouvelle école d'Anvers. Cette gloire, cette célébrité, cette excellence ne pouvaient se faire en un jour, et Lambert Lombard, sans fortune, mort jeune sans héritier, ne pouvait seul la créer.

Le père d'Albert Durer avait dû, en effet, être

attaché à cette grande académie, pendant son séjour chez les plus grands artistes des Pays-Bas, porte le *Mémorial* de la famille. Liége avait encore seul une école, une chalcographie. Il n'avait quitté cette ville qu'au moment de l'abdication du grand prince-évêque, Jean de Hinsberg, et du renvoi d'une partie de sa maison, en 1455, — date positive et certaine, qui s'accorde si bien avec les grands changements politiques arrivés alors à Liége.

Ces premières études d'Albert Durer sont si importantes que nous devons encore les appuyer sur de nouvelles preuves un peu longues, un peu fastidieuses, mais nécessaires à ces recherches sur François Jacob de Barbari. On a cherché, en effet, à les nier en Allemagne, en Italie et surtout en Belgique. Les historiens de l'école d'Anvers et de Rubens, qui ne peuvent pas accepter l'école liégeoise, ont rejeté les textes si positifs de Vasari et de Sandrart, des textes uniques, très anciens, presque contemporains. On comprend, en effet, qu'Anvers ne peut réclamer Durer; et comment laisser à Liége un semblable génie? Certainement, Albert Durer n'a pas étudié à Anvers, de 1490

à 1496. Anvers n'avait encore alors ni un seul maître, ni un seul artiste, ni un seul graveur pour attirer et former un jeune élève. Et on ne trouve pas le nom de Durer dans le livre de Saint-Luc, ni dans aucun monument de cette époque. On a cherché et longtemps cherché à le retrouver, mais les listes des peintres et de leurs élèves existent et empêcheront toujours de placer Durer parmi les disciples de l'école anversoise : l'œuvre tout entière du célèbre graveur s'opposera toujours à une semblable filiation. Et Albert Durer n'a pas été ni à Bruges, ni à Gand. On a publié les registres des peintres de ces deux villes : on n'y trouve pas son nom. Les notes des voyages de Durer dans les Pays-Bas, en 1520 et 1521, viennent aussi prouver qu'il visitait alors pour la première fois Anvers, Bruges et Gand. Jamais il ne parle, jamais il n'indique un souvenir, un resouvenir de jeunesse, comme il le fait pour les ouvrages de Barbari, son premier maître.

Pour approfondir cette question si importante des études du jeune artiste à Liége, nous devons revenir sur la vie d'Albert Durer et sur ses premiers historiens.

Le journal ou le *Mémorial* de Durer, de 1524, donne un texte très positif sur ses premières études, qu'il est nécessaire de citer complètement.

Durer est le troisième de dix-huit enfants, né le 20 mai 1471 ; son parrain était le célèbre imprimeur Antoine Koburger.

« Mon cher père, dit Durer, a eu beaucoup de soins pour ses enfants, afin de les élever pour l'honneur de Dieu : car son désir le plus haut était de leur donner de bonnes mœurs, afin qu'ils fussent agréables à Dieu et aux hommes. C'est pourquoi tout ce qu'il nous disait journellement tendait à nous faire aimer Dieu et à nous faire agir fidèlement envers notre prochain. Mon père avait un plaisir particulier à s'occuper de moi, voyant que j'étais appliqué dans l'exercice d'apprendre. C'est pour cela qu'il m'envoya à l'école, et quand j'eus appris à lire et à écrire, il m'en retira et m'apprit l'orfèvrerie. Dès que je sus travailler comme il faut, mon désir me porta plutôt à la peinture qu'à l'orfèvrerie. Je dis cela à mon père, mais il n'en eut guère de satisfaction, car il regrettait le temps perdu que j'avais passé à l'apprentissage de l'orfèvrerie : toutefois, il me céda, et,

dans l'an de grâce 1486, le jour de Saint-André, mon père me mit en apprentissage chez Michel Wohlgemuth, pour servir trois ans.

« Pendant ce temps, Dieu me donna de l'application, de sorte que j'apprenais bien : mais j'avais beaucoup à souffrir des élèves.

« Mon apprentissage fini, mon père m'envoya voyager : je restai quatre ans, jusqu'à ce que mon père me redemandât. J'étais parti dans l'an 1490, après Pâques, et je revins, 1494, après la Pentecôte, et, étant de retour, Hans Frey négocia avec mon père, et me donna sa fille, du nom d'Agnès : il me donna avec elle deux cents florins et fit la noce, qui eut lieu le lundi avant la Sainte-Marguerite, 1494 ([12]). »

Ce texte, le plus important de tous les documents sur la vie du célèbre artiste, prouve certainement des études chez Wolgemut, mais seulement pour la peinture, *Malerey*, et que Durer se souvenait surtout des mauvais traitements qu'il avait soufferts dans son atelier. Il part le 11 avril 1490 et revient après la Pentecôte, pour prendre, le 14 juillet 1494, Agnès Frey et sa dot de deux cents florins, que son père avait négociée. C'est par ces paroles si

amères que Durer indique son triste mariage, dont tous les écrivains et son ami et son confident Pirkheimer ont rapporté les malheureuses suites, que M. Thausing vient seulement de chercher à contester, sans aucune preuve, sans un seul document nouveau.

Sandrart, qui a connu si exactement et si complètement la vie et les ouvrages de Durer, affirme que le jeune artiste vint passer les quatre années de son voyage d'études en Belgique. Vasari confirme et complète son témoignage. Tout ce que l'on sait de la vie de Durer vient appuyer ces textes si positifs, si clairs, si incontestables de ces deux écrivains, que rien ne contredit.

Christophe Scheurl rapporte, dans son éloge d'Antoine Kress, que Durer vint en 1492 à Colmar, où il fut accueilli avec bienveillance et amicalement traité par les orfèvres Gaspard et Paul, ainsi que par le peintre Louis, tous trois frères de Martin Schongauer. A Bâle, Durer fut aussi reçu par le quatrième frère de Martin Schongauer, par l'orfèvre Georges. Il eût désiré connaître personnellement Martin, le célèbre graveur, mais il était mort, le 2 février 1488. Scheurl, ajoute M. Thau

sing, était contemporain, écrivait avant 1515. Enfin, son témoignage a pour base les paroles de Durer, et Neudorffer vient encore l'appuyer en 1546.

Cet accueil bienveillant des frères de Martin Schongauer vient confirmer la tradition, qui fait travailler le père d'Albert Durer dans la même ville, et avec les mêmes artistes que le grand et immortel graveur de Colmar.

Différents monuments servent aussi à contrôler ces textes et cette tradition. Deux tableaux du célèbre cabinet Imhoff prouvent, en effet, que Durer était à Strasbourg en 1494. Voici l'indication des inventaires : — « Petite peinture, sur parchemin, représentant un vieillard qui a été son maître, à Strasbourg. Petit portrait de femme, peint à l'huile, dans la ville de Strasbourg, 1494, faisant pendant au tableau précédent. »

Ces dates semblent déjà rendre impossible toute étude de Durer en Italie, de 1490 à 1494. Aussi a-t-on cherché à les corriger et à placer les tableaux de Strasbourg avant le séjour ou le passage à Colmar et à Bâle, en 1492, et lire 1491 pour 1494. Cependant, l'emploi de la peinture à l'huile, qui

était encore peu en usage à Nuremberg, surtout dans l'atelier de Wolgemut, prouve que Durer avait déjà passé alors dans l'école des Van Eyck. Et ce n'est pas un jeune élève qui pouvait débuter par faire les portraits de son maître et de sa femme, à Strasbourg.

Tout l'itinéraire des voyages d'études d'Albert Durer s'explique complètement en admettant le texte de Sandrart, appuyé par le long récit de Vasari, si curieux, si positif. Durer va à Liége en 1490, l'ancienne résidence de son père, illustrée par les Van Eyck, Roger Van der Weyden, le célèbre disciple de Nicolas de Cusa, archidiacre de Saint-Lambert.

C'était encore la seule chalcographie de la Belgique, la plus grande école, la meilleure maison, dit, à Florence, Vasari, *casa eccelenti*, la première de toutes, *omnium primus*, ajoute Lampson, à Bruges ([13]). Durer y reste deux ans et, se croyant assez fort, assez savant, il veut passer dans l'atelier de Martin Schongauer, à Colmar. Arrivé dans cette ville, il apprend la mort du grand artiste et qu'il n'a pas laissé d'école. Il consulte Gaspard et Paul Schongauer, orfèvres, qui avaient aussi connu

peut-être à Liége, le père de Durer. Il s'arrête même à Bâle, pour avoir encore d'autres renseignements sur Martin, chez son frère Georges Schongauer, aussi orfèvre. Et il retourne enfin à Nuremberg, pour demander conseil à son père et à sa famille. Il montre ses premiers ouvrages, les grands dessins de l'histoire d'Hercule, qui excitent tant d'enthousiasme qu'il est reçu dans l'Académie des peintres.

Ces premiers succès le font bientôt revenir à Liége. C'est dans ce nouveau voyage qu'il s'arrête à Strasbourg, en 1494, pour connaître un peintre célèbre, où il fait les deux tableaux de la collection Imhoff dont nous venons de parler.

Deux œuvres d'Albert Durer, de 1493, viennent prouver qu'il n'était pas en Italie et qu'il n'y avait pas été, qu'il n'en avait reçu aucune espèce d'influence. M. Thausing l'a même déjà fait remarquer. C'est son portrait, c'est l'*Enfant Jésus* de l'Albertina, à Vienne. Le portrait paraît avoir été un présent de Durer à sa fiancée, qu'il avait dû voir dans son voyage à Nuremberg ou que son père lui avait demandé pour négocier le malheureux mariage.

Enfin, Albert Durer quitte Liége pour venir épouser, le 14 juillet 1494, Agnès Frey et ses deux cents florins. Cependant, Vasari et Heinecken placent encore un nouveau séjour du jeune artiste en Belgique, près d'Israël van Meckenen, après cette date. C'était sans doute le voyage de noces des jeunes époux, qui n'étaient pas décidés à rester à Nuremberg, où ils n'avaient acheté, ni loué aucune maison, aucun atelier, avec la riche dot d'Agnès.

Voilà les textes, voilà les faits.

On ne trouve, en effet, à cette époque, aucune trace d'un courant, d'un rapport intellectuel ou artistique de Nuremberg avec l'Italie. Koburger, l'ami, le parrain de Durer, fait venir des Pays-Bas ses premiers bois ; il venait de recevoir les belles xylographies, si flamandes, si bourguignonnes, du *Trésor* ou *Schatzbehalter,* de 1491. Jamais l'Allemagne n'emprunte, au XV[e] siècle, à Venise ses publications, ses artistes qui allaient tous achever leurs études en Belgique, assurent les Allemands. Tout dérivait encore des Van Eyck et de Roger Van der Weyden. Et Durer ne s'inspire jamais de l'art italien. Aucun texte, aucun

écrivain, ne parle de ses études à Venise, et tout les rend alors impossibles.

Barbari, assure M. Ephrussi, sert, pour ainsi dire, de trait d'union, de truchement, entre l'art vénitien et l'art nurembourgeois, à une époque où l'Allemagne ignorait presque entièrement l'Italie, la craignait, la méprisait.

La mère de Durer, si religieuse, si craintive, se serait certainement opposée au voyage de son fils Albert en Italie, comme elle empêcha plus tard un autre de ses enfants, Hans, d'accompagner en 1504 son frère à Venise, comme si le ciel devait tomber sur lui, dit Durer lui-même.

Venise, en effet, était la Babylone moderne, le centre de la démoralisation, de la corruption. La syphilis y régnait partout, y frappait de mort toute la jeunesse, tous les artistes, assure une autre lettre de Durer. On comprend toute l'horreur qu'un semblable séjour devait inspirer au vieux Durer et à sa femme, qui ne permirent à aucun de leurs enfants de s'y établir. Et on peut voir, dans la correspondance de leur fils, qu'on chercha toujours à abréger son séjour dans une ville si dangereuse, si corrompue.

Enfin, les Italiens ne pouvaient oublier de faire connaître ces études de Durer dans leur pays. Vasari, surtout, contemporain du grand artiste, dont il cherche le premier l'histoire, aurait certainement indiqué ses maîtres vénitiens. Cependant, tous les Italiens regrettent que Durer n'ait pu voir l'Italie, étudier l'antiquité. Si un génie si rare, si universel, dit Vasari, avait été en Toscane, après avoir été en Flandre, s'était formé à Rome, il serait le premier des artistes. Si Durer avait pu connaître l'antique, dit aussi Raphaël, il nous aurait surpassé tous. M. Thausing s'est récrié contre ce jugement, qui est cependant en parfaite harmonie avec celui que prête à Michel-Ange François de Hollande. Lambert Lombard vient complètement confirmer cette ignorance de l'Italie par le premier génie de l'Allemagne, qui n'avait pu malheureusement, affirme-t-il, considérer les trésors de l'antiquité qui pouvaient tant servir à son livre des *Proportions*. Et Ludovico Dolce, ajoute encore M. Thausing, porte un jugement identique. Certainement, voilà des témoignages positifs, des témoignages contemporains, des témoins italiens surtout, qui s'accordent tous pour

déposer, pour protester même, contre un premier voyage en 1490, contre de premières études d'Albert Durer en Italie.

Les ouvrages du célèbre artiste, après son retour à Nuremberg en 1496, viennent aussi prouver son séjour dans les Pays-Bas et toute son ignorance de l'Italie. Les dessins, les procédés n'appartiennent certainement pas aux Vénitiens, ni à Mantegna. Ils en montrent à peine une légère influence, une réfraction, sur un véritable fond étranger, sur une éducation flamande, qui prédomine partout avec ses défauts et ses qualités.

Le retable de Dresde, *la Sainte Famille,* saint Antoine et saint Sébastien, est la plus ancienne et la plus authentique des peintures de Durer. C'est une composition entièrement *flamande,* puisqu'on a donné ce nom à l'école liégeoise des Van Eyck. L'Enfant Jésus, ajoute M. Thausing, a l'art de la Flandre, avec les sévérités flamandes et la liberté italienne, que tous les artistes de Liége puisaient déjà dans l'étude de Mantegna, dont les petits anges du retable de Dresde sont un souvenir.

Le saint Sébastien fait penser à l'Adam des Van Eyck, dit encore M. Thausing. Ce premier et

célèbre chef-d'œuvre de l'art nouveau, de l'art moderne, a toujours préoccupé Durer, qui alla encore l'étudier à Gand pendant son voyage de 1521. C'était véritablement le programme, le manifeste des grands artistes de Maeseyck, de leur révolution. Il en existait alors beaucoup de repro ductions, beaucoup d'études, puisqu'on le retrouve partout dans les arts.

Toute l'œuvre de Dresde montre ainsi sa filiation de l'école belge, et certainement Durer n'avait pu puiser cette tradition et ses défauts en Italie, ni à Venise, ni à Mantoue.

On a encore un autre souvenir des études, à Liége, de Durer. Un savant, un laborieux écrivain, peintre et graveur, Louis Abry, qui a cherché à recueillir, au XVIIe siècle, les anciennes traditions sur les artistes liégeois, qu'il alla puiser dans leurs familles, dans leurs ateliers, un siècle après la mort de Durer, vient prouver que la manière de peindre du génie de Nuremberg appartient entièrement à l'ancienne école liégeoise. En parlant des tableaux de Suavius, en les comparant aux ouvrages de Lambert Lombard, il cherche par ces paroles à les faire connaître, à les distinguer.

« Il est bien vrai, dit Abry, que Lambert Suavius a été aussi un peintre fameux, qu'il a travaillé fort doux, mais non pas du goût du dit Lombard, qui est tout antique et épuré, tandis que l'autre a suivi la manière d'Albert Durer, qui était la pratique du temps. » (P. 161.)

On sait, en effet, que Lambert Lombard adopta la manière et le goût italien, et est le premier créateur, dans les beaux-arts, des *classiques,* pris à l'Italie et à l'antiquité. C'est ce qu'Abry oppose avec raison à la manière douce ou fine et minutieuse, empruntée à la miniature, des élèves des Van Eyck, de Memling et de Barbari.

Abry a dû trouver à Liége cette ancienne tradition sur Albert Durer et sa manière : c'était un souvenir d'atelier qu'il ne pouvait trouver ailleurs. Et pour mieux en prouver la vérité : « On voit — ajoute-t-il plus loin — à l'entrée du chœur de l'église de Saint-Barthélemi, un petit autel avec le couronnement d'une Vierge par deux anges, de Suavius. Cette pièce est assurément douce, mais de la manière d'Albert Durer, aussi bien que les deux autres, au fond de ladite église, l'une donnée par Jean Freris et l'autre par Alexandre de Seraing,

tous deux chanoines, de l'an 1542. L'on voit distinctement la différence des dites pièces avec une autre de Lombard même, à l'autre côté de la dite entrée du chœur, qui est une sainte Barbe, où son martyre est représenté dans un éloignement. » (P. 163.)

Ce témoignage, deux fois répété par Abry, est encore confirmé un siècle après, en 1788, par le baron de Villenfagne. Et Abry semble indiquer que Lambert Lombard avait d'abord visité l'Allemagne, étudié Albert Durer, avant de se rendre à Middelbourg, près de Mabuse, dans la dernière école de Barbari. Hubert Goltzius assure, en effet, qu'il avait vu à Liége, dans l'atelier de Lombard, certaines figures faites en Franconie. Abry dit aussi que Lombard avait changé sa manière et abandonné Durer, pour devenir Italien, ce qui prouve son étude, sa connaissance des deux illustres maîtres.

Ce jugement de Louis Abry sur Durer et Suavius, répété deux fois d'une manière si formelle, si positive, appuyé, confirmé par de Villenfagne, est toute une révélation, un souvenir local, une tradition d'atelier. Durer avait adopté, disait-on, à

Liége, l'ancienne peinture liégeoise des Van Eyck, des Suavius. Pourquoi, en effet, cette comparaison si singulière, si extraordinaire des peintures de Durer et de Suavius? Durer était et est à peine connu comme peintre, ses tableaux étaient partout complètement oubliés depuis Lombard et Rubens. Et Abry, pour mieux le faire connaître, l'oppose à Lombard et à sa révolution italienne. Et jamais Abry ne rappelle, dans ses mémoires, le nom, la manière d'un peintre ancien, d'un peintre étranger à l'école liégeoise.

Les Suavius — Zustermann en flamand, Le Doux en français — étaient une grande famille d'artistes liégeois, qui alla se fixer, à Maestricht, après la destruction de Liége, en 1468. Les Suavius paraissent être revenus en 1482 à Liége, pour entrer dans la grande chalcographie des Van Eyck, des Engelbrecht et des Cornelis. Luc de Heere, dans son tableau de l'ancienne école de Maeseyck, les cite à cette date sous le nom de Lambert, immédiatement après Israël van Meckenen et Jean Bles. Le maître S, le fécond graveur, avec trois cents pièces, est un des plus célèbres, des plus illustres des Suavius. Et Lambert Suavius, le

beau-frère de Lambert Lombard, est le dernier graveur de l'école des Van Eyck et de Roger Van der Weyden. Les chefs-d'œuvre de Suavius prouvent seuls l'antiquité de son école, de sa chalcographie.

A Liége, Albert Durer paraît avoir appris un peu le français, dont plusieurs mots se trouvent sur ses dessins, dans sa correspondance, ses ouvrages. C'est le français qui a dû le lier si intimement à Joachim Patenier, de Dinant, à Jacob de Barbari, le Wallon, le peintre, l'ami, le poëte de Marguerite d'Autriche, l'ex-reine de France. C'est le français qui a aussi permis à Durer d'apprendre l'italien pendant son court passage à Venise. L'italien était très cultivé à Liége pour les nombreuses et incessantes relations avec Rome. Pétrarque, pendant son séjour à Liége, en 1333, s'était formé un petit cercle d'amis, de lettrés, une petite académie. La révolte des Ciompi, à Florence, de Rienzi, à Rome, avaient popularisé partout les écrits italiens. Lambert Lombard et Vasari viennent encore prouver combien la littérature italienne était en honneur à Liége.

Enfin, Albert Durer n'a pas fait ses études en

Italie, et jamais Durer n'adopte, n'admire même l'Italie.

Chose extraordinaire, en effet, jamais, à Venise, Durer n'aime, ne prend un modèle italien, n'approuve un ouvrage italien. Il se pose même toujours, à Venise, comme un maître, comme l'apôtre, le représentant d'un art supérieur, d'une école plus vraie, plus savante. Cette vanité, cet orgueil, qui perce partout dans ses lettres, fut sans doute la cause de la haine, de la jalousie que lui vouèrent tous les artistes italiens, qui allaient jusqu'à menacer sa vie. Jamais Durer n'a cherché à étudier, à s'inspirer de Michel Ange, de Raphaël, de Titien : il semble même placer plus haut le vieux Bellini, encore à moitié byzantin.

Albert Durer cite seulement les deux grands génies de l'Italie, pendant son voyage en Belgique, en 1521. On lui montre, à Bruges, la Vierge de Michel Ange : il n'en dit rien, pas un mot sur ce grand génie. On vient lui annoncer, à Anvers, la mort de Raphaël : pas un regret sur la dispersion, la fin de son école, de ces chefs-d'œuvre qu'il nomme seulement chose, *Ding*. Il s'en préoccupe seulement comme d'une affaire, Marc Antoine

avait édité plusieurs de ses gravures dans la maison de Raphaël. Raphaël était, en effet, un des premiers admirateurs de Durer, lui avait envoyé ses œuvres, des dessins, des gravures. Et le grand génie de Nuremberg n'était pas insensible : il montre même une véritable douleur, un grand désespoir à la fausse nouvelle du simple emprisonnement de Martin Luther, dont il était loin de partager toutes les idées et les doctrines religieuses.

Albert Durer n'a jamais admiré, n'a jamais compris, pendant ses longues études, sa grande vie d'artiste, que l'agneau de Gand, des Van Eyck ; à Van Eyck, à Roger Van der Weyden, à Barbari, il accorde seulement les noms de grands maîtres, *gross Meister*. De semblables idées montrent seules que Durer n'a pu faire des études en Italie. Il suffit de le comparer à Barbari, à Lambert Lombard, à Mabuse, devenus bientôt si Italiens. Il suffit de lire une page de François de Hollande pour le comprendre : un jeune élève, un artiste, ne revient de Rome, de Florence, de Venise, qu'avec enthousiasme, ne peut jamais s'empêcher de suivre les grands maîtres italiens, de mépri-

ser, de condamner tout ce qui n'est pas italien.

Enfin, on peut, on doit le dire, Albert Durer n'a pas fait ses études en Italie. On peut affirmer avec toutes les certitudes possibles, lorsqu'un titre authentique manque, que Durer est venu achever ses études en Belgique, dans la grande chalcographie des Van Eyck. Durer a donc connu Jacob de Barbari à Liége, pendant un long séjour dans cette ville, de 1490 à 1496.

Chose très extraordinaire, Albert Durer ne paraît pas avoir visité alors les autres grandes villes de la Belgique. Bruges avait alors déjà perdu son importance, et Anvers n'avait pas encore d'école, ni d'artiste : les Anversois venaient même étudier à Liége.

On ne trouve, en effet, le nom, de Durer ni celui de Barbari, dans aucun registre des corporations des provinces flamandes. Durer n'a pas même été faire une simple excursion à Anvers; des vues de cette ville, qu'on attribue à un premier séjour, paraissent appartenir à son grand voyage de 1520 et 1521. Le grand artiste ne se trouve mentionner dans aucun document des archives anversoises, si riches et qui ont révélé tant de mystères, tant

de secrets de l'art. Aucun mot de Durer, pendant ses longues excursions de 1520, ne trahit un souvenir sur une visite à Anvers avant cette date.

Et certainement Durer n'a pas été alors à Bruges, à Gand, ni à Utrecht, ni à Middelbourg, puisqu'il entreprend, en 1521, un long et coûteux voyage pour aller visiter ces villes. Et si Albert Durer avait séjourné à Bruxelles en 1490, il aurait eu certainement connaissance de toutes les tapisseries de l'Apocalypse de Roger Van der Weyden, il n'aurait pas seulement copié les fragments des esquisses qu'il a gravés.

Liége, enfin, est la seule grande ville que Durer ne vient pas visiter en 1520 et 1521. Il court alors partout, à Saint-Trond, à Maestricht, à Aix-la-Chapelle. Et Liége, capitale d'une grande principauté, du plus ancien et du plus riche évêché, Liége, si célèbre en Italie et dans toute l'Europe, est la seule ville qu'il ne voit pas. Il ne cherche à connaître ni ses monuments, ni ses artistes, ni ses églises, ni son Palais qui faisait alors partout l'admiration, qui venait de créer une nouvelle architecture. Albert Durer ne vient pas à Liége, mais s'arrête trois fois à Saint-Trond, à Maestricht.

Une cause singulière, mystérieuse, inexpliquable semble même toujours l'empêcher de passer par cette ville, par cette grande capitale.

Et cependant Albert Durer connaissait très bien Liége et se rappelle toujours son nom, son histoire. Il l'inscrit la première dans l'*Arc de triomphe* de Maximilien de 1512. Et pendant son grand voyage de 1520, dans les notes si courtes de son itinéraire, il indique encore Liége. C'est presque le seul nom géographique qu'il écrit correctement. En traversant, pour aller à Anvers, l'extrême frontière de la principauté à Stockeim : « Stoken das ist Lütich, » dit le *Journal*. Comment Durer a-t-il pu connaître, si loin, à dix lieues, cette petite division politique de l'Allemagne? Pourquoi l'inscrire? Comment a-t-il pu écrire correctement la traduction allemande et ne pas la confondre avec la dénomination française de Liége, ou flamande et hollandaise de Luyck, que pouvaient seuls lui apprendre les habitants.

LUCAS DE LEYDE

ET

JACOB DE BARBARI.

On n'a pas encore fait remarquer qu'Albert Durer, parti pour aller étudier la peinture en Belgique, revint à Nuremberg graveur, excellent graveur sur cuivre et sur bois. Lui-même ne parle jamais de sa nouvelle vocation, de ce changement d'état, si singulier, si extraordinaire.

Durer était donc entré dans l'atelier d'un peintre et dans une chalcographie. Sans doute, tous les premiers graveurs paraissent s'adonner à

la peinture. Mais, au XVe siècle, très peu de peintres étaient graveurs, très peu surtout pratiquaient le burin ou le cuivre, et le couteau ou le bois, la xylographie.

A Venise, on ne cite, à cette époque, aucune chalcographie où aurait pu se former le jeune Durer, ni aucun peintre célèbre qui aurait pu changer si subitement, si singulièrement la vocation de Durer, lui faire aimer, admirer, étudier la gravure, l'initier à tous les mystères, à tous les secrets du cuivre et du bois. Barbari alla même créer— montrent les documents officiels et authentiques du plan de Venise de 1500 — la grande gravure sur bois en Italie. On ne cite, au XVe siècle, aucun ouvrage portant le nom de cette ville, comme le prouve aussi l'enthousiasme qu'y excitent les premières œuvres de Durer et les copies qu'en font Marc-Antoine Raimondi, Zoan-Andrea Vavassori et les plus anciens artistes vénitiens. Les premières gravures à Venise appartiennent à l'art mantouan, à Mantegna. On ne rencontre aucun graveur dans cette ville avant 1490; les tarots, si célèbres, ne sont pas même antérieurs à cette date, et leurs procédés appartiennent à une manière

inconnue à l'école de Durer, de Martin Schongauer et des Israël.

L'artiste qui a seul fait cette nouvelle et immense révolution dans la carrière d'Albert Durer est Jacob de Barbari. Durer, on le sait, avait quitté l'orfèvrerie pour la peinture, et c'est après trois ans d'une vocation bien déterminée qu'il vient à Liége.

Jacob était graveur, un graveur excellent sur cuivre et sur bois. Cependant, Durer le nomme seulement, dans les *Proportions*, un peintre gracieux, « ein guter lieblicher Mahler ». Ce qui semble prouver que ce passage a été écrit avant les nouvelles études du jeune artiste, vers 1490, lorsqu'il ne songeait encore qu'à la peinture.

Albert Durer reconnaît non seulement Barbari comme son maître, mais comme un ami, dont il veut faire apprécier le talent, la science, en faisant imprimer les ouvrages, les recherches pour son honneur et sa gloire. C'est le seul nom d'un artiste, d'un peintre et d'un graveur qu'il cite, qu'il indique. C'est le seul maître qu'il copie, qu'il imite, c'est le seul qu'il paraît avoir aimé, écouté pendant son séjour en Belgique et même pendant toute sa glorieuse carrière. Jacob a pu seul alors changer,

métamorphoser en graveur le jeune peintre qui venait de quitter l'orfèvrerie pour la peinture, au grand regret de son père et de sa famille. C'est peut-être pour cette cause qu'il n'ose revenir, pendant ces quatre années de 1490 à 1494, qu'une seule fois à Nuremberg. Qu'allait-on penser et dire de ce nouveau changement, de cette nouvelle profession? Albert Durer apporta un jour dans sa ville natale la grande et magnifique composition de l'histoire d'Hercule, qui excita, assure Sandrart, un si grand enthousiasme et lui fit peut-être pardonner sa nouvelle vocation. Et toute cette histoire d'Hercule appartient, comme on le verra, à Barbari.

Il est donc important de chercher à préciser la position de Jacob de Barbari dans l'atelier de Liége. Ses compositions si variées, les copies qu'en ont donné Israël, Durer, Wenceslas, Glockenton, Zwott prouvent qu'il avait cherché à recueillir en Italie ce qui pouvait être utile à une école, à une grande maison, qui voulait et savait contenter tous les goûts et profiter habilement de toutes les circonstances. Barbari devait, comme le dit Durer, donner des leçons ou des conseils. Et c'était plutôt

par des exemples, des modèles qu'il enseignait, qu'il dirigeait. Albert Durer le reconnaît positivement comme son maître, son seul et véritable guide, puisque c'est le seul qu'il nomme après Wolgemut, dont il avait conservé de si tristes souvenirs. Et Durer assure lui-même que Barbari lui avait montré de grandes études académiques de l'homme et de la femme, qu'il avait cherché longtemps à étudier, à comprendre.

Cependant, la chalcographie liégeoise n'était pas encore une véritable école, puisqu'on n'y acceptait, avant Lambert Lombard, que quelques initiés, que le mystère et le secret cachaient soigneusement les procédés, les ouvrages. C'était seulement, enfin, une société, une association, où chacun avait son travail, une part, un bénéfice. On ne pouvait donc y donner des leçons, y enseigner, y former des élèves. Lampson assure, en effet, à Bruges, que Lambert Lombard ouvrit le premier une école de gravure sur bois et sur cuivre, *omnium primus*. Et les Anversois, ajouta-t-il, vinrent surtout apprendre cet art à Liége.

Le dernier des Israël van Meckenen, qui avait repris, après 1468, la grande chalcographie des maî-

tres de 1466, était déjà vieux. C'était un admirable artiste, un laborieux graveur, dont on n'a pas assez apprécié le beau talent, parce qu'il s'est borné à copier. Les Israël paraissent s'être dévoués à rétablir toute l'ancienne gravure liégeoise créée par les Van Eyck, Engelbrecht et Cornelis. Les Israël voulaient refaire, réimprimer, rééditer tous les grands ouvrages détruits à Liége pendant les pillages du sac de 1468. Pour faciliter cette tâche, si longue, si difficile, qui comprend encore plus de trois cents pièces et beaucoup d'autres qui sont perdues, ils se bornaient à copier en contre-partie. On cherchait peu, à cette époque, à conserver la disposition originale d'une composition, à graver au miroir. Mais toutes les gravures des Israël sont admirablement imprimées, l'encre a un éclat, un brillant, un relief qu'on ne retrouve même plus dans l'art. Son seul défaut était d'être souvent trop grasse, trop épaisse, de marquer trop le papier et de le percer, ou de ne pas s'étendre également, uniformément, et de laisser des blancs. Ce sont aussi des moyens de reconnaître la provenance.

Israël, tout occupé des soins de la maison, des intérêts matériels, à refaire, à conserver ces vieux

titres de gloire et de richesse, avait laissé la direction à un jeune parent, à son neveu, Lucas Jacob, si célèbre sous le nom de Lucas de Leyde, le Lucas de Hollande des anciens écrivains et de Durer.

D'après le texte de Vasari, Lucas paraît, en effet, le véritable chef de la chalcographie liégeoise des Israël, où Sandrart fait si positivement aller Albert Durer. Jacob de Barbari, son cousin, y avait peut-être plus de droit par l'âge et par son père François de Bocholt. Mais sa longue absence l'avait rendu étranger à Liége, *barbari,* avait laissé prendre la place à Lucas. Ce jeune et grand artiste, le roi des graveurs, âgé alors d'une vingtaine d'années, avait cherché à refaire, à renouveler, recréer les grands bois qui avaient fait la gloire et la célébrité de la maison. Les Israël s'étaient surtout bornés aux cuivres.

A l'arrivée de Barbari, Israël admira, comme tous les artistes, les nouveaux modèles rapportés de l'Italie. Il les copia même, selon son habitude, en contre-partie, mais il n'osa pas reprendre à Lucas le sceptre, la direction de l'atelier. De là une certaine jalousie, une lutte intestine, que Durer fit enfin éclater.

Lorsque le jeune artiste de Nuremberg arriva en Belgique, à Liége, dans l'atelier d'Israël van Meckenen, il dut bientôt y rencontrer, y connaître, y aimer Barbari, qui venait de rentrer dans sa famille. François Jacob, tout italianisé, ne rêvant, n'aimant que Venise, dut chercher à faire partager ses goûts au nouvel élève. Cependant, Durer appartenait entièrement aux idées germaniques et devait, avant de pouvoir apprécier l'Italie et l'antiquité, passer à la grande école de la nature et des Van Eyck. Comme Éméric David l'a déjà prouvé dans un *Mémoire* célèbre, couronné par l'Institut, le réalisme est partout la première initiation de l'artiste. L'Italie n'eut même aucun empire sur le caractère, sur le génie de Durer. Plus tard, à Venise, en 1505, il ne trouve encore rien à admirer, rien à apprendre. C'était une nature allemande, que l'école des Van Eyck pouvait seule ouvrir à l'art. Il n'arriva même jamais à la véritable notion du beau et de l'idéal.

Après de nombreuses études de peintures à l'huile, alors si peu connues à Nuremberg, Durer adopta la manière des anciens peintres liégeois, des Suavius, et il se mit à la gravure. C'était sans

doute un conseil de Barbari. Il est très bien désigné par Quad et la tradition de Nuremberg, qui donne pour premier guide à Durer le maître W ou Walsch. C'était dans un but mercantile que le jeune artiste adoptait ce nouvel état de graveur, frappé des richesses qu'il donnait à cette maison, élevée au-dessus de tous les royaumes, dit Luc de Heere. Son premier cuivre est, paraît-il, bien certainement le *Violent,* B. 92. C'est un sujet d'une danse des morts, traité dans le goût du maître de 1464, très différent des compositions allemandes, qu'on trouve dans la *Chronique* de Nuremberg. Il est probable que cette planche a fait partie d'un recueil dont il ne reste que ce spécimen. La suite a peut-être été gravée par d'autres artistes. Heller semble vouloir placer cette pièce à la date de 1486. Mais Durer n'a certainement pas gravé avant 1490.

Après le *Violent,* Durer s'est essayé très probablement dans le *Courier,* B. 81. On y retrouve la même manière, la même inexpérience. C'était encore un simple essai, une étude; mais le jeune artiste se croyait déjà graveur et maître de son cuivre, il voulut aborder un grand sujet, une belle

composition, une véritable gravure : la Vierge au papillon, B. 44. C'était sans doute un conseil, une idée de Barbari, qui devait aimer cette planche, qu'on retrouve un peu dans les miniatures du *Bréviaire* de Grimani. Mais cette œuvre, si belle, si idéale, était trop vaste et trop fine, en un mot, trop difficile. Le jeune artiste paraît avoir dû bientôt l'abandonner pour l'achever lorsqu'il aurait la main plus assurée, mûrie par d'autres ouvrages. Durer paraît s'être arrêté à la bénédiction dans le ciel et à la tête si pure et si tendre de la Vierge, qu'il n'a jamais pu atteindre. Le graveur, encore tout novice, en copiant directement, a levé le manteau de la divinité à gauche, qui, dans l'original, est soulevé par la main droite, tout à fait détachée du corps, pour bénir la divine mère. La gravure primitive paraît certainement appartenir à l'école de Roger Van der Weyden, ou à son élève Martin Schongauer. Plusieurs parties de la copie montrent encore les défaillances du jeune copiste, des reprises, des retouches très différentes.

Albert Durer prit alors, pour troisième cuivre, l'*Offre d'amour*, B. 93. Il y travailla dès 1492 ; c'était encore un sujet un peu italien, avec l'unité,

une sage composition et des costumes bourguignons que le jeune artiste connaissait. Il y réussit complètement : il avait cependant encore copié directement, comme le prouvent les poses des mains gauches.

Marc-Antoine Raimondi a même reproduit l'*Offre d'amour*. On ne s'explique pas pourquoi le célèbre maître italien a pris les premiers ouvrages de Durer et négligé les chefs-d'œuvre, où son talent avait acquis le plus de perfection. Marc-Antoine a imité une vingtaine de petites pièces : la *Vierge au papillon*, la *Vierge au singe*, la *Vierge à la porte*, l'*Oisiveté*, l'*Enfant prodigue*, les *Trois sorcières*, la *Dame à cheval*, le *Cuisinier*, un *Calvaire*, la *Promenade*, ou les portraits de Durer et de sa femme, Agnès Frey. Plusieurs de ces copies ont des changements, des additions, des paysages qui paraissent étrangers à l'Italie. Marc-Antoine a dû recevoir des épreuves retouchées de ces petites compositions si peu importantes. La *Vierge à la porte* et le *Calvaire* ont même été gravés sur des dessins de Durer avant la gravure de l'artiste de Nuremberg. Barbari pouvait seul avoir, pouvait seul donner à Venise ces premiers essais de son élève, de son ami.

La tradition rapporte, en effet, que Marc-Antoine acheta *en* 1496 à des marchands flamands, à Venise, tout ce qu'il avait pu trouver de Durer. Et dans son enthousiasme d'un art si nouveau, il se mit à l'étudier, à le copier, espérant y trouver la gloire et la richesse. Nouvelle preuve que Durer n'avait pas été apprendre la gravure dans cette ville. Jacob de Barbari était à Venise, de 1496 à 1503, associé avec Kolb de Nuremberg pour les bois du grand plan de 1500. Comme on le verra plus loin, Marc-Antoine n'a copié à Venise que les ouvrages dont Durer devait l'inspiration, le dessin à Barbari et dont cet artiste voulait revendiquer la propriété, que les autorités italiennes refusèrent même judiciairement à Albert Durer.

Dans tous ses premiers essais de gravure, Durer se laisse toujours guider par Barbari. Et les idées et les principes du jeune artiste, devenu deux fois italien par la naissance et un long voyage, ne furent pas sans influence sur son élève. Durer n'admira jamais l'Italie, mais il fut préservé de tout entraînement pour l'école ancienne de Wolgemut et même pour l'art nouveau des Van Eyck, qu'il étudiait, qu'il imitait, qu'il aimait. Durer reste

libre, indépendant, sans passion, sans engouement pour ses maîtres et leur meilleur élève, Lucas de Leyde. Et bientôt il cherche à se poser comme son rival, à corriger, à critiquer ses ouvrages.

Lucas était le disciple fidèle et le dernier graveur de toute l'ancienne école de Roger Van der Weyden. On le citait sans doute comme un exemple et un modèle. C'était la gloire, l'orgueil de la famille, de la maison. Occupé surtout, dans l'atelier de Liége, de la gravure sur bois, il avait encore peu travaillé le cuivre, qu'il avait appris cependant dès son enfance, — à neuf ans, rapporte la tradition : ce qui a fait commettre une grosse erreur à ses biographes, en faisant placer sa naissance neuf années seulement avant ses premières pièces avec date, ou de 1494, époque de sa rivalité avec Albert Durer.

Le jeune Durer, qui paraît dès sa jeunesse très ambitieux, très orgueilleux, provoqua, paraît-il d'après le texte de Vasari, Lucas de Leyde dans sa propre maison, dans son atelier. Vasari a longuement parlé de cette rivalité. Vasari était presque contemporain, et les détails qu'il donne prouve qu'il avait obtenu des renseignements très authen-

tiques, très positifs. Lambert Lombard, son ami, son correspondant, avait pu lui envoyer des notes, des rapports sur cette lutte, que Lampson rappelle aussi clairement dans l'inscription du portrait de Lucas. Les nombreux artistes liégeois qui allaient tous alors en Italie, que Vasari a vus, a interrogés, dit le célèbre historien, les avaient complété par des souvenirs moins exacts, moins fidèles ([14]).

Malheureusement Vasari, si bien renseigné sur une rivalité qui devait être entièrement ignorée à Florence, a cherché à l'expliquer par les gravures, qu'il ne pouvait bien connaître. Et il a confondu les compositions et surtout les cuivres avec les bois. En donnant alors les dates des planches qu'il croyait avoir été le sujet de ce tournoi chevaleresque des deux jeunes artistes, il a commis les plus étranges erreurs, qui ont fait rejeter son récit, si clair, si vraisemblable. Cependant ces erreurs si évidentes dans les détails prouvent encore que Vasari avait dû écrire sur des renseignements très différents, très authentiques, qu'il était impossible de trouver à Florence, d'inventer, d'imaginer, et dans quel intérêt, dans quel but ? Vasari était Italien et ne s'occupait que de l'art en

Italie. C'est dans la seconde édition de son livre qu'il ajoute quelques pages sur les artistes étrangers et publie les notes qu'on lui avait communiquées sur les peintres et les graveurs flamands, ***Fiamminghi,*** où il s'appuie si positivement sur l'autorité de Lambert Lombard et de Lampson.

Barbari, dans cette lutte des deux jeunes rivaux, resta-t-il neutre, ne pencha-t-il pas un peu pour Durer ? On connaît sa fausse position dans l'atelier de sa famille, passé presque complètement sous la direction de son cousin, sans aucun droit, sans aucun titre. Il devait être cependant peu sympathique à Lucas, l'héritier de toute l'ancienne école des Van Eyck. François était pour l'Italie, Lucas pour la Belgique ; François suivait l'antique, Lucas, Roger Van der Weyden. Durer n'avait pu encore prendre définitivement aucun parti, adopter aucune école, aucun maître ; Barbari espérait le gagner, le convaincre, le dominer, tous ses vœux devaient être pour son disciple, son ami.

Albert Durer commença la lutte avec le grand bois du *Cavalier et du hallebardier*. B. 131. C'était un emprunt à la grande composition sur Hercule, de Barbari, que nous ferons connaître.

C'était le second ou le troisième dessin xylographique de l'artiste : le premier paraît avoir été très probablement le *Bain*, d'Aix-la-Chapelle. B. 128. Durer opposait le *Cavalier*, que Vasari prend pour le beau cuivre du *Cheval de la mort*, de 1513, B. 98, à la grande xylographie du *Poète Virgile*, B. 16, que Lucas venait alors d'achever. L'écrivain italien confond ce beau bois avec le cuivre du même sujet de 1525, B. 136. Ces dates de 1513 et de 1525 prouvent seules son erreur.

Puisque Durer commence cette lutte, on doit la chercher dans un de ses premiers ouvrages, et pendant qu'il a pu rencontrer dans les Pays-Bas Lucas de Leyde. Albert Durer a quitté Liége en 1495, et n'a plus fait de voyage en Belgique avant 1520 et 1521, date qui s'oppose encore à placer à cette époque la rivalité sur les cuivres de 1513 ou de 1525. Dans ce premier concours académique, le prix paraît être resté indécis. Chacun des jeunes artistes eut certainement ses partisans, ses amis, ses défenseurs. Lucas reprit alors hardiment le combat et suivit son rival sur le cuivre, que, jusqu'alors, il paraît avoir un peu négligé pour s'adonner au bois. Lucas de Leyde a

très probablement taillé lui-même ses grandes planches xylographiques, si belles, si hardies, si vivantes, si personnelles, malheureusement si rares, que Vasari n'a pas même connu la grande cause de son erreur.

Lucas de Leyde composa alors *Jephté*, ou plutôt, comme dit Vasari, *David et Abigaïl*, B. 24, pour l'opposer à la *Conversion de saint Paul*, que Durer venait d'achever. Lucas avait très bien compris l'inexpérience, les côtés faibles de son rival. Il lui opposait des études supérieures de paysage, de perspective, et la plus riche, la plus heureuse composition, gravée avec un soin et une finesse infinis. De dépit d'être vaincu, Durer brise sa planche, dont il ne reste plus qu'une seule épreuve à Dresde. (PASSAVANT, t. III, p. 157, nº 110.) Le jeune artiste ne renonce pas cependant à la lutte. Il paraît même s'être essayé alors dans le *Saint Hubert*, qu'il n'a gravé cependant qu'en 1503. Dans cette célèbre composition, entièrement liégeoise, il avait cherché toutes les difficultés, où venait de triompher si glorieusement Lucas de Leyde. Durer est même supérieur dans le cheval, les chiens ; mais il reste encore bien

inférieur dans les perspectives, les lointains, les arbres. Il cherche donc un autre sujet.

Les jeunes rivaux, de commun accord et sur les conseils de leurs amis, de leurs champions, choisirent pour un nouveau concours l'*Enfant prodigue*. Barbari ne paraît pas avoir été étranger à ce choix, un peu antique, un peu italien. On semble même lui avoir attribué le dessin de la gravure de Durer. Quad, en effet, rapporte qu'Albert Durer a copié un maître W, ou Walsch, nom qui a toujours désigné, en Allemagne, Jacob de Barbari. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'on a voulu y trouver si malheureusement Wolgemut.

En effet, l'*Enfant prodigue* ne paraît pas appartenir à Durer, il y a seulement ajouté son portrait, qui n'est pas encore dans une petite esquisse à la plume conservée à Londres. Le jeune artiste allemand a certainement suivi une idée étrangère, une inspiration italienne très probablement de Barbari, qui l'a même fait reproduire par Marc-Antoine Raimondi pour en revendiquer la propriété, l'invention. C'est la tradition de ses conseils de Jacob Walsch, qui a été conservée par Quad. C'est certainement une composition étran-

gère à l'Allemagne et même aux Pays-Bas, à Wolgemut comme à Van Eyck. Elle a tous les caractères, la vérité, l'unité, l'harmonie des meilleurs maîtres de l'Italie. C'est un petit cadre antique, avec un intérieur et des détails flamands, sans les beaux paysages, les grands lointains de l'école des Van Eyck et de Roger Van der Weyden, que Barbari, comme plus tard Lambert Lombard, voulait déjà abandonner, peut-être à cause de la supériorité de Lucas de Leyde. Tout semble attester dans cette belle gravure un dessin de Barbari, rendu, reproduit par Durer avec peu d'expérience des détails, du beau, de l'idéal, du nu surtout, encore si inconnu dans les écoles du Nord. La jambe, dans son incorrection et sa hardiesse, rappelle différentes compositions du maître au caducée. Dans le dessin de Londres, l'homme n'est qu'indiqué, Durer devait faire au miroir son portrait sur le cuivre, les grands porcs sont dessinés avec beaucoup de soin, les petits manquent et sont empruntés à Martin Schongauer. B. 95. Des miniatures du calendrier du *Bréviaire* de Grimani donnent aussi des réminiscences de ces animaux.

On peut donc presque assurer que Barbari avait dicté la composition, tracé l'esquisse comme elle est à Londres. Et la faiblesse de l'exécution du personnage ou du portrait de Durer s'explique par le défaut d'études préliminaires du jeune graveur, que son maître avait laissé à sa seule inspiration.

Ce caractère italien, si extraordinaire de l'*Enfant prodigue* s'explique par la lutte et la rivalité de Durer. Il venait d'être vaincu, dans la gravure de *Saint Paul,* par la science, la beauté des quatre perspectives des fonds du *David* de Lucas de Leyde, par les arbres, le ciel, la richesse, la variété de la composition. Il devait donc chercher à éviter les côtés faibles de son talent, de ses études. Il devait condamner le paysage, la grande force de Lucas de Leyde. Barbari lui montra alors les moyens de pallier, de masquer son inexpérience, en même temps que les défauts de la composition de Lucas, qui, comme tous les artistes de l'école des Van Eyck, étendait trop leur sujet, en cherchant à rendre toute la nature, sa richesse, sa variété, sa grandeur.

Les deux *Enfant prodigue* étaient si différents, si complets, si beaux, si bien dessinés, qu'on ne

peut, en effet, se décider entre deux ouvrages d'une nature si opposée, d'un caractère, d'un but si contraires. Les partisans, déjà si nombreux à Liége, parmi les élèves de Roger Van der Weyden, de l'art italien, purent trouver dans l'œuvre de Durer d'heureux sujets de comparaison sur le mérite de l'harmonie, de l'unité. Le prix resta indécis entre les deux rivaux, qui purent compter cette lutte comme un triomphe. La célébrité, la gloire en arriva jusqu'à Nuremberg, jusqu'à Venise et Florence. Lampson accorde la victoire à Durer dans cette rivalité qu'il rappelle si positivement. Cependant, en Italie, on a donné la palme à Lucas de Leyde, qui, dans une œuvre plus savante, plus variée, a su faire un véritable chef-d'œuvre. Il resterait à examiner si la lutte s'engagea sur les gravures mêmes ou sur les dessins ; la planche de Lucas paraît un peu postérieure.

Albert Durer a donné son portrait dans l'*Enfant prodigue,* comme ensuite dans tous ses premiers ouvrages. C'est surtout dans la *Promenade* (B. 94) que l'artiste a cherché à rendre sa physionomie et celle de sa femme, qui n'était encore que sa fiancée, ce qui reporte cette gravure à l'an-

née 1493. L'inscription d'un ancien dessin d'une partie de cette composition avec les deux personnages à mi-corps prouve que c'était le portrait d'Agnès Frey.

M. Thausing attribue cependant l'original de cette gravure au maître W, ou à Barbari, dont il veut toujours faire Wolgemut. Sans doute, l'unité, l'harmonie de la composition a quelque chose d'italien et a même obtenu un certain succès en Italie, puisque Marc-Antoine Raimondi l'a bientôt copié. Barbari, comme nous l'avons vu, paraît avoir fait connaître ces gravures à Venise. Il a dû, en effet, aider de ses conseils Durer, ce qui lui en aura fait attribuer tout le mérite. On retrouve la pose des personnages de la *Promenade* dans les miniatures du *Bréviaire* de Grimani à Venise, planche septième des photographies.

Cependant, ces deux portraits donnent un sujet si simple, si personnel à un amoureux, à un fiancé, à un jeune artiste, qu'il faut, croyons-nous, en laisser à Durer tout le mérite de l'invention. Jacob de Barbari a seulement refait l'esquisse, marqué le caractère, les poses. Albert Durer était resté trop faible dans le dessin de son portrait de l'*En-*

fant prodigue, il aura prié son maître et son ami de le tracer, ainsi que celui de sa fiancée. Et Barbari y a réussi très heureusement. Durer se borna à copier fidèlement sur le cuivre cette composition, ce qui explique la fausse position de l'épée. Marc-Antoine, en reproduisant aussi cette pièce, vient montrer que le maître au caducée n'abandonnait pas tous ses droits sur l'invention. Et Israël van Meckenen, en donnant aussi une copie de la *Promenade*, vient cependant prouver, comme l'a déjà dit M. Duplessis, que la gravure primitive appartient à Albert Durer.

La piquante inscription qu'Israël van Meckenen a ajouté à sa gravure (B. 184) semble même se rapporter aux procédés peu délicats de Durer, qui avait enlevé, comme nous le verrons, en quittant Liége, des dessins et des ouvriers de l'atelier de ses maîtres pour aller établir une chalcographie à Nuremberg. Ce n'est pas toujours carnaval, lui crie Israël, la mort vient et amène le soir : c'est-à-dire la fin de la folie, et il faut rendre tout ce qu'on a volé :

Ten is niet al tziit vast auent,
Der doet kompt en brengt den aeuent.

Ces différentes copies d'une même gravure par Wenceslas, Durer, Israël, Glockenton, Barbari semblent provenir d'une même école, où les jeunes artistes s'exerçaient à imiter les mêmes modèles, pour montrer leur talent, leur manière. C'étaient des espèces de concours, dont Vasari semble avoir eu connaissance, en indiquant si positivement les sujets de la rivalité de Durer et de Lucas de Leyde, et d'autres graveurs paraissent avoir pris part à cette lutte. Si ces gravures n'avaient pas été faites sous une même direction, sous les mêmes maîtres, dans le même goût, le même esprit, elles offriraient d'autres différences, d'autres caractères, d'autres principes d'ombre et de dessin.

Cette identité des ouvrages des anciens graveurs dans leurs premiers essais ne peut venir que d'une même école, d'études faites sur un même modèle, sur un même sujet inspiré par un maître. Et lorsqu'un jeune artiste avait bien réussi sa composition, on la donnait aux autres à copier, en conservant la marque de l'auteur. Ces concours ont toujours eu lieu dans toutes les académies, même déjà en Grèce. C'est une rivalité favorable à

l'art et au progrès. On peut encore retrouver dans les nombreux élèves de Lambert Lombard à Liége des traces de ces concours. Malheureusement, Lombard avait rejeté toute l'ancienne école belge de Roger Van der Weyden et de Martin Schongauer, dont les ouvrages, si défectueux, si naïfs, *secche,* écrit-il à Vasari, sont encore entre les mains de nos jeunes artistes.

Cette lutte si glorieuse de Durer et de Lucas de Leyde avait dû affermir son amitié, son alliance avec Barbari et affaiblir, miner la position de leur rival à la tête de la chalcographie liégeoise. Cette rivalité ne s'oublia pas à Liége, il suffit de lire l'enthousiasme que montre partout Lampson pour Albert Durer. Cette lutte ne pouvait plus exister, continuer lorsque le jeune artiste retourna en 1495 à Nuremberg. Israël, Wenceslas, Glockenton ne pouvaient plus connaître ses ouvrages, comme ils n'ont plus connu ses autres gravures, ses chefs-d'œuvre. Jacob de Barbari et Marc-Antoine Raimondi les ont même ignorés. Les distances, les communications étaient trop longues, trop incertaines pour obtenir, juger, comparer les productions des deux écoles. Durer n'apprit même

la mort de Martin Schongauer, l'ami, le condisciple de son père, qu'à Colmar. Après 1495, Durer et Lucas de Leyde restent complètement étrangers dans leur art, leurs sujets, leurs travaux. Durer suit longtemps les conseils, les principes de Barbari, Lucas marche glorieusement dans toutes les grandes traditions de l'école de Roger Van der Weyden. Il achève tous les progrès du paysage créé par les Van Eyck, qu'il parvint à faire interpréter au bois et au cuivre avec un génie qu'on n'a pas surpassé pour la lumière, la perspective, les lointains. C'est seulement après le séjour, le voyage d'Albert Durer en Belgique, en 1520 et 1521, que Lucas paraît se souvenir de son ancien rival et connaître ses nouvelles productions, que l'artiste lui avait données à Anvers. Malheureusement, Lucas chercha alors à l'imiter et abandonne la grande école et l'art des Van Eyck, son faire si fin, si spirituel, comme l'a déjà fait remarquer Passavant.

Barbari eut bien plus d'influence sur Albert Durer qu'un simple maître dont l'élève reçoit presque toujours les avis, les leçons sans attention et même avec défiance. François Jacob sut s'impo-

ser à Durer comme un homme supérieur, un savant, un véritable génie. Durer, si orgueilleux, qui ne trouve rien à admirer en Italie, en 1506, ni à Anvers, en 1520, reste quinze ans dans l'engouement, dans une véritable idolâtrie de Barbari. Ces quinze années forment le tiers de toute la vie du grand artiste, et les années les plus fécondes, celles qui ont créé tout son talent, tout son génie, créé l'artiste enfin. Ce n'est pas un simple professeur qui peut former un semblable élève, de telles relations, créer une école. C'est l'amitié, un grand caractère, une belle intelligence. C'est aussi le souvenir de ses premiers succès dans sa lutte avec Lucas de Leyde.

Durer est bien plus que le disciple de Barbari, c'est sa création. Albert Durer, lorsqu'il revient, avec Mabuse et à Venise, en 1506, de cet engouement, en rougit un peu lui-même, il méprise trop ce qu'il avait tant admiré depuis onze ans. Mais ce retour, cette réaction est certainement encore la gloire, la grande gloire de Barbari et prouve seule tout son premier empire, toute la puissance de sa domination. Et cependant, en 1521, à la fin de sa courte carrière, au milieu de tous ses succès, une

seule chose le tente encore, en Belgique, dans tous les trésors de ses palais, de ses églises, après avoir vu à Middelbourg et à Bruges les chefs-d'œuvre de Mabuse et des Van Eyck : ce qu'il désire, la seule chose qui le tente, qu'il demande, c'est un album de dessins de Barbari, que lui avait montré, avec des peintures de Jean Van Eyck, Marguerite d'Autriche dans ses précieuses collections de Malines. Et Albert Durer ose même le demander, en parle encore dans les notes de son voyage, en mentionnant sa demande si indiscrète à l'amoureuse princesse. On verra que ce précieux recueil si convoité, si désiré, contenait les dessins de la fable de Psyché, qui font encore souvent aujourd'hui la gloire de Raphaël et qu'on a aussi attribués à Michel Coxie ou à Van Orley, qui les avait reçus de Marguerite.

Personne n'a encore parlé d'un portrait de Jacob de Barbari. Cependant, comme tous les anciens artistes, il a dû retracer sa figure dans ses compositions. Nous serions donc assez tenté de le retrouver dans une miniature du *Bréviaire* du cardinal de Grimani, à Venise, un des chefs-d'œuvre qu'on a restitués au célèbre artiste ([15]).

C'est l'apôtre saint Jacques, accompagné de saint Philippe, à sa droite, le n° 68 des photographies. Saint Philippe représenterait le Mécène, le patron de Barbari, l'amiral Philippe de Bourgogne, qui semble ici donner, en effet, ses instructions à saint Jacques, qui le regarde et l'écoute avec une respectueuse attention.

L'apôtre ou l'artiste a le visage un peu souffrant, amaigri, maladif, une petite barbe, une grande chevelure, comme Albert Durer, qui aimait tant à copier, à imiter Barbari. Les yeux surtout sont vifs, animés. On retrouve souvent ce type judaïque dans les miniatures de ce magnifique manuscrit et dans d'autres ouvrages, dans des gravures du maître au caducée.

Il y a encore, dans ce portrait, quelque chose des petites figures si fines, si intelligentes, si spirituelles, un peu malades ou creusées par tant de passions, des races juives ou asiatiques, — types masculins qui contrastent si vivement avec les figures épanouies, sensuelles, voluptueuses des femmes israëlites.

L'encadrement de la miniature offre des bordures de fleurs, des marguerites, des roses, des

papillons. Un beau vase porte l'inscription : O. MAR sans image, sans aucun signe religieux. Le mot n'est pas achevé. Le peintre pensait-il déjà à Marguerite d'Autriche, l'amoureuse princesse, ses derniers amours?

On ne peut s'empêcher de rapprocher cette miniature de Venise d'un dessin attribué à Albert Durer, que fait connaître M. Gonsse, dans la *Gazette des beaux-arts*, 1877, t. I[er], p. 80. Il appartient au musée Wicart, à Lille. C'est un des plus beaux et des moins suspects. On l'accorde aujourd'hui à Jacob de Barbari. M. Gonsse avait déjà fait remarquer son caractère et son origine italiennes. On a retrouvé ensuite cette tête si jeune, si vivante, un peu vieillie dans un des portraits de la collection de Jérôme Cock et de Lamp son, publiée à Anvers en 1572. La légende imprimée lui donne le nom de Lucas de Leyde ([16]).

Il est cependant impossible d'y reconnaître le célèbre graveur, dont les traits ont été si souvent reproduits par lui-même et par tant d'artistes. Et Hondius, dans l'édition qu'il a donnée de l'ouvrage de Cock en 1618, a corrigé cette singulière attribution et a remplacé ce portrait par la figure si

bien connue, si originale, si authentique de Lucas à la tête de mort.

Comment expliquer cette erreur de Cock, en 1572, à Anvers? Le nom de Jacob, que portait aussi Barbari, comme Lucas, offre seul une explication un peu plausible.

Cock a pu très facilement confondre les deux cousins, du même nom, également graveurs, également célèbres.

On donne au portrait de Barbari, du musée de Lille, vingt-sept ans. Il est sans barbe et paraît même un peu plus jeune, la gravure l'a un peu alourdi, vieilli. Durer a donc dû le faire vers l'époque de sa première rencontre. Et l'amitié des deux jeunes artistes explique le caractère vivant, la beauté, la hardiesse de cet ouvrage, si l'on peut conserver à Albert Durer ce petit chef-d'œuvre.

Le musée de Berlin possède un beau dessin que l'on doit comparer à celui de Lille : mêmes yeux vifs et ardents, même courbe ondulée du nez, mêmes formes du double menton, même rondeur de la gorge. C'est certainement le même personnage, tracé très légèrement de profil à Berlin et de face à Lille, avec plus de soin, plus de finesse,

à peu près à la même époque, dans la première jeunesse, sans barbe, avec les grâces juvéniles, les longs cheveux et encore avec une certaine morbidesse de l'enfance.

Le portrait de Berlin porte le nom de Jacob très lisiblement écrit et un autre mot assez illisible où l'on peut deviner cependant une forme de Venise, *Veniti*, avec une abréviation à la fin. Une erreur ou un caprice de plume a seulement transformé le V en B, comme assez souvent dans l'écriture allemande de cette époque.

Enfin, le même musée de Berlin possède un beau portrait de Lucas de Leyde, avec l'inscription « Maister Lucas von Leyden ». C'est très probablement le dessin exécuté à Anvers, en 1521, dont parle le *Journal*. Il ne doit pas en avoir d'autre. On y retrouve le nez aquilin du célèbre graveur, comme il s'est lui-même représenté et que Hondius a encore adopté pour remplacer la planche de Jérôme Cock, calquée certainement sur un Jacob de Barbari. Cette belle et pleine figure de Lucas, dans la force de l'âge, atteignant déjà une vieillesse prématurée, porte bien les cinquante ans que le maître avait atteint. Les deux rides du nez, à

l'extrémité des lèvres, sont fortement accentuées. La comparaison de ce beau portrait de Berlin avec celui de Lille vient bien prouver que jamais ce dernier n'a pu représenter le graveur qui a illustré, on ne sait pourquoi ni comment, la ville de Leyde, où il n'a jamais ni gravé, ni habité, comme Barbari prenait aussi le nom de Venise, où le hasard avait placé son berceau. Le dessin de Lille a été photographié dans la collection de Braun, nº 310; celui de Berlin par Burchard, qui a donné également le portrait de Lucas de Leyde, qui a été gravé par M. Varin. Ces reproductions laissent très bien deviner toute la beauté de l'ouvrage original. Malheureusement, la photographie de la miniature de Venise, nº 68, n'a pu atteindre toute la finesse des touches et des lignes et n'a pu en rendre que très imparfaitement le caractère, surtout du visage un peu pâli, un peu effacé. Nous avons cherché à les corriger dans notre gravure, en faisant revoir minutieusement la photographie de M. Perini.

Enfin, nous ne devons pas cacher une petite difficulté. Les dessins de Berlin sont-ils les véritables et authentiques originaux de Durer? Une

mystérieuse tradition semble le contester. On prétend que les crayons du grand artiste sont depuis longtemps remplacés par des copies, que les originaux sont à Londres et en Amérique. Cette question a ici peu d'importance, puisque les copies sont fidèles, sont identiques. Il est impossible de vérifier ces assertions si singulières. Dibdin paraît aussi avoir eu connaissance de ces contrefaçons, qui se trouvaient déjà dans les anciennes collections Praun, à Nuremberg, et que M. Thausing a aussi indiquées.

AGNÈS DURER

ET

JACOB DE BARBARI.

On a déjà lu les tristes et courtes paroles que Durer consacre à l'affaire de son mariage, à la dot de deux cents florins que lui apporta Agnès Frey. Ces mots suffisent sans doute pour constater une union brillante, un grand et beau mariage, mais aussi très malheureux. Pirkheimer, l'ami, le compatriote, le voisin de Durer, montre déjà ce mauvais ménage avec l'avidité et la jalousie d'Agnès. Durer se sauve même un jour à Venise.

C'est l'époque la plus heureuse de sa vie, où il était, dit-il lui-même, son seigneur et son maître, et rien, ajoute-t-il, à Nuremberg. A son retour, l'implacable femme ne laisse aucun repos au grand artiste, le suit partout, pendant deux ans en Belgique, à Anvers, où il espérait encore secouer la chaîne de sa servitude.

Le travail, enfin, brise Albert Durer, et on accuse de sa mort la terrible Agnès. C'est une accusation formelle et irrévocable lancée par Wilibald Pirkheimer et appuyée par une longue et constante tradition. M. Thausing a cherché en vain à la contredire, à prendre la défense d'Agnès, malheureusement il n'a pu contester aucun document ancien, il n'a apporté aucune ombre de preuve à son apologie plus galante que raisonnée.

Les malheurs du ménage de Durer viennent de son habitation chez les parents d'Agnès, qu'il dut cependant bientôt abandonner pour revenir dans la demeure paternelle. La jeune femme y prit un empire tyrannique, qu'elle changea en dépit, en jalousie dans une famille étrangère, sans enfant pour la distraire et l'aimer. Le père et la mère d'Agnès étaient des personnes bizarres, orgueilleux

de leur fille, de leur noblesse, de leur fortune. Le vieux Frey, surtout, était un esprit chimérique, un inventeur qui ne trouvait rien de bon, dont le gendre devait chercher souvent à contenter tous les caprices. Durer ne paraît avoir été compris dans cette singulière famille que par sa belle-mère, dont il fait un bel éloge. C'est toute une révélation.

Le mariage ne paraît pas avoir été négocié dans ces conditions. Durer et sa femme devaient aller s'établir à l'étranger. La riche dot payée avec le contrat permettait partout un bel établissement. C'était sans doute dans sa nouvelle école, à Liége, que Durer devait aller se fixer avec cette petite fortune, alors si considérable. Sa rivalité heureuse, et déjà célèbre, avec Lucas de Leyde lui avait donné un grand renom, arrivé même en Italie, à Florence. Lampson, de Bruges, s'en fait encore l'écho. Le père d'Albert Durer avait longtemps habité Liége, sous Jean de Hinsberg, attaché, dit-il lui-même, aux plus grands artistes de la Belgique, à Martin Schongauer et à Roger Van der Weyden, l'ami de Nicolas de Cusa, l'archidiacre de Saint-Lambert. Liége avait encore la

seule académie, la seule chalcographie, la meilleure maison, dit Vasari, *eccelenti casa*. Et Barbari, un des héritiers fondateurs, était le maître, le confident de Durer.

Pourquoi Durer n'a-t-il pas suivi ce plan si sage et si raisonnable? En Belgique, il aurait facilement établi plusieurs de ses dix-sept frères et sœurs. Son père, resté à Nuremberg, pouvait alors veiller plus facilement sur ceux qui étaient dans cette petite ville. Un frère de Durer fut même forcé d'aller chercher un établissement en Pologne.

Il est probable que c'est Agnès qui s'opposa à la réalisation de tous ses projets et qui chercha bientôt à revenir près de sa famille. C'est encore elle qui empêcha Durer de se fixer, en 1520, à Anvers, où on lui offrait une magnifique position pour y venir créer la première chalcographie, la première xylographie, que Robert Péril, de Liége, vint seulement y fonder, après son départ, en 1522.

Agnès Frey, étrangère dans une ville française, n'eut aucun amusement, aucune société, aucun intérêt. Elle pouvait même espérer qu'un retour près de son berceau la rendrait peut-être mère. Agnès et sa sœur Catherine n'eurent jamais d'en-

fant. Un document semble cependant parler de la mort d'un fils qui avait rendu encore plus triste le séjour à Liége. Et les jeunes époux revinrent bientôt à Nuremberg. Alors, au lieu de s'établir dans une maison particulière, de louer un logement, un atelier, le grand artiste dut retourner près de son beau-père, pour venir se fixer au milieu de sa nombreuse famille, près du religieux et rigide Durer. Ce fut la chaîne de fer du nouveau ménage, malheureusement sans un enfant pour occuper et aimer Agnès. Sans doute que personne n'avait approuvé ce retour, si subit, si extraordinaire, si imprévu. Albert Durer même garde un silence complet et mystérieux sur toute cette histoire, sur cette grande époque de sa vie, de sa nouvelle carrière. Il cherche toujours à cacher ses études et même ses succès à Liége, et l'origine, si singulière, si inconnue de sa célèbre chalcographie.

Mais qu'étaient devenus les deux cents florins de la dot d'Agnès et l'argent qu'Albert avait dû économiser ou recevoir de sa famille? Après leur retour, le petit ménage, si économe, si laborieux, paraît toujours gêné. Agnès, par des avances continuelles de ses parents, avait déjà reçu presque toute sa

part de leur succession : sur une somme de 1,117 florins, il ne lui en fut attribué que 370, tandis que la part de sa sœur se monte à 747 florins.

Albert Durer avait acheté, en effet, à Liége, de nombreux portefeuilles de dessins, de gravures, comme le montre Vasari. Et ces acquisitions durent être bien considérables, puisqu'elles avaient épuisé toutes ses ressources. Durer s'était aussi associé deux des meilleurs artistes de la chalcographie liégeoise : Franck de Luxembourg et Jacob de Barbari.

Cependant, de retour à Liége, Durer s'était remis au travail avec une ardeur nouvelle. Deux Vierges paraissent appartenir à cette époque et à la fin de l'année 1494 : la *Vierge à la Sauterelle* ou au *Papillon*, et la *Vierge au Singe*.

C'était sans doute un présent à sa jeune femme, d'une famille si religieuse. Et Barbari n'était certainement pas resté étranger au choix de ces deux compositions si italiennes. François Jacob devait plaire à Agnès comme à toutes les femmes. Mais, loin de chercher à la détourner de ses idées de repatriement, à lui faire oublier Nuremberg, sa

nature faible et douce se laissa plutôt entraîner à tous ses rêves, à tous ses projets. Et Nuremberg le rapprochait de Venise et de l'Italie.

La *Vierge au Papillon* avait été commencée avant son mariage, nous l'avons déjà vu. Mais la composition était si importante, le travail était si nouveau, si étranger alors à ses études, que Durer dut bientôt y renoncer et s'essayer dans des sujets plus connus, plus familiers à son dessin, à sa manière. Après le *Violent,* viennent, en effet, selon presque tous les iconophiles : le *Courrier* (B. 80), l'*Offre d'amour* (B. 93), l'*Assemblée des gens de guerre* (B. 88), le *Saint Paul* (PASS. 110) et, enfin, l'*Enfant prodigue* (B. 28).

Toutes ces premières planches de Durer paraissent avoir été imprimées dans la même chalcographie que les belles gravures d'Israël, avec la même encre noire, le même papier à la tête de bœuf, ou au P gothique. Ces impressions diffèrent beaucoup des cuivres postérieurs de Durer.

On a vu qu'Albert Durer avait dû abandonner la *Vierge au Papillon* à la bénédiction céleste. Dans sa copie en contre-partie, la main gauche se trouvait bénir la divine mère. Il a ensuite,

en reprenant son cuivre, corrigé cette erreur, sans cependant effacer le pli du manteau, soulevé ainsi à gauche sans aucun motif. La belle tête de la Vierge, si idéale, si pleine de tendresse, avait aussi arrêté le jeune artiste, et il a cherché longtemps à se rapprocher du modèle, sans beaucoup de succès. Cependant, sa gravure est belle lorsqu'on ne recherche pas l'original, qui peut passer pour le premier chef-d'œuvre de Martin Schongauer. Le grand artiste s'y est essayé dans ce type virginal qui devait aboutir à tant de créations immortelles et à la *Vierge de l'Annonciation*.

La *Vierge au Singe* paraît un nouvel essai du maître de Colmar, du célèbre élève de Roger Van der Weyden. Et c'est la *Vierge au Singe* que Durer entreprit après la *Vierge au Papillon*, pour chercher à revenir sur les fautes, les erreurs de sa première copie. Pour ne plus tomber dans les difficultés des contre-parties, il l'a gravée au miroir dans le sens de l'original, un peu plus petite de dimension. La *Vierge au Singe* devait avoir la même grandeur que la *Vierge au Papillon*, et pouvait en former le pendant dans la pensée de Roger. Durer a beaucoup travaillé la figure de la

Vierge, sans réussir encore à atteindre son modèle. Il l'a même trop chargé, trop retouché, et a fait perdre de la noblesse, de la simplicité, de l'innocence à cette divine figure, qui se rapproche de la *Vierge de l'Annonciation,* du grand génie de Colmar, si bien inspiré par les études italiennes de Roger Van der Weyden, son maître. On a retrouvé en Italie une partie des sujets de cette belle composition, c'est sans doute la cause de l'admiration qu'elle inspirait à Barbari qui l'a aussi fait copier à Marc-Antoine. Les deux Vierges de 1494 paraissent appartenir à Martin Schongauer, qui s'est seulement inspiré des dessins de Roger. Il est généralement reconnu que ces deux belles compositions de Durer ne sont que des copies. M. Thausing veut même encore donner les originaux à Wolgemut. La *Vierge à la Sauterelle,* ou *au Papillon,* dit-il, implique l'existence d'un modèle, probablement une gravure plus ancienne. Ottley a déjà cru découvrir l'original de la *Sainte-Famille* dans une estampe où était ajouté le monogramme de Martin Schongauer. La sauterelle était remplacée par un lézard. Et il en existe une autre copie où l'on peut encore apercevoir

toutes les fautes d'Albert Durer dans la bénédiction.

En regardant cette gravure, dit M. Thausing, on voit que Durer maniait encore l'outil avec peu de dextérité. Cependant, les traits avec leurs pointes fines et aiguës, à la façon de ceux qu'emploie Zatzinger, et une sorte d'incertitude dans le choix des tailles peuvent avoir appartenu en propre à l'original. Ce qui est particulier à Durer, ce sont les tailles courtes et massées d'un seul côté, pour former les ombres dans les chairs, procédé qui trahit l'influence italienne, à laquelle fait songer la tête idéale de la Vierge.

M. Thausing ne peut aussi s'empêcher de reconnaître l'inspiration de l'Italie dans la belle gravure de la *Vierge au Singe*. Cependant, il n'hésite pas à l'attribuer encore à son Wolgemut, l'auteur si bien connu de la *Chronique* de Nuremberg, de 1493, à ce maître si naïf, si prosaïque, si grossier devons-nous même ajouter, absolument étranger aux charmes, aux beautés, au galbe des formes humaines. L'enfant est, en effet, entièrement nu dans cette composition si gracieuse, si italienne, presque antique.

M. Thausing, ce fin appréciateur de l'art, au milieu de tous les trésors du plus riche musée de Vienne, ne peut lui-même s'empêcher de reconnaître le caractère extraordinaire et tout à fait impossible, devons-nous encore ajouter, du résultat de ses recherches.

Une série imposante de compositions, dit-il, qui avait puissamment servi à former le jugement du public sur Durer est enlevée de son œuvre, et parmi les estampes retranchées figurent les planches qui plaisaient le plus au goût moderne, que l'on citait volontiers quand on soutenait que Durer avait le sentiment du beau. D'un autre côté, on connaît trop peu Wolgemut ou, du moins, on ne le connaît que sous un aspect avec lequel ne s'accordent pas les compositions que nous voulons lui attribuer. Bref, il faut dégager de la grandeur habituelle de Durer une nouvelle grandeur, celle de Wolgemut. Mais aux scrupules généraux qu'a provoqués cette opération s'ajoutent des scrupules tout spéciaux. Dans la *Vierge au Singe,* que Durer a gravée, croit M. Thausing, d'après Wolgemut, en sens inverse, l'effet de l'original n'est pas reproduit. Ainsi, la petite tête de Marie, fine et

gracieuse sous le burin de Wolgemut, est devenue, sous celui de Durer, plus plate, plus dure. M. Thausing attribue, en effet, à Wolgemut une autre gravure de la *Vierge au Singe,* marquée de ce W si mystérieux et encore si inconnu, attribué souvent à Wenceslas ou à un Walsch.

Tout indique, ajoute-t-il encore, que Durer a eu une mauvaise épreuve, tirée de la planche originale déjà usée, et qu'il a exécuté sa copie d'une façon plus sommaire. Dans les meilleures épreuves de sa copie, on ne retrouve point, par exemple, les charnières recourbées des volets dont est pourvue la petite maison qui, vers le fond, s'élève du milieu des eaux. On n'aperçoit pas non plus le second cordage indispensable à la petite barque. En outre, Durer a omis dans le ciel la lune à demi pleine. Le pelage du singe, quoique plus lisse, est moins fidèlement rendu. L'attitude de l'enfant aux formes massives est moins claire ; la petite main qui tient l'oiseau est dessinée sans précision, et l'index n'a pas d'ongle ; les herbes sur le devant sont plus éparpillées. C'est par ces légères différences et par ces omissions que se trahit la copie.

Certainement, c'est une copie. Mais où est l'ori-

ginal? Durer n'est pas assez Italien, n'a pas assez de goût, n'est pas assez antique pour comprendre la tête de la Vierge. Et on ose l'accorder à Wolgemut! Pour nous, nous osons affirmer qu'il n'y avait pas alors en Allemagne un artiste pour composer et dessiner ce petit chef-d'œuvre. L'Italie peut seule le revendiquer, avec Martin Schongauer, l'élève de Roger Van der Weyden. Et si l'on était plus certain des gravures de Roger, on pourrait même lui attribuer l'original.

La *Vierge au Singe* appartient, en effet, à la grande jeunesse de Durer, comme l'a très bien remarqué déjà M. Galichon, qui l'a placée, comme M. Thausing, immédiatement après l'*Enfant prodigue*. M. de Retberg ne lui donne que la date de 1505, avec l'*Apollon et Diane*, certainement imité de Barbari. Est-ce que M. de Retberg, le savant qui a fait avec Heller la plus longue étude de Durer, s'était déjà aperçu d'une certaine communauté de ces deux compositions si italiennes? Y avait-il deviné une même inspiration, une même école? une même origine?

Ce caractère primitif se voit même encore mieux dans les épreuves usées, d'un tirage assez moderne

de la *Vierge au Singe*. Tous les traits, toutes les tailles postérieures ajoutées aux têtes de l'enfant et de la Vierge ont alors disparues et montrent un dessin tout à fait étranger à Durer, dérivant immédiatement de l'Italie, interprété par un élève de Roger Van der Weyden, par Martin Schongauer, par l'auteur de la *Vierge de l'Annonciation*. Jamais, jamais Wolgemut, l'auteur de la *Chronique* de Nuremberg, ni même Wenceslas, n'ont pu atteindre à cette beauté, à cet idéal. Dans ces épreuves moins anciennes, à demi effacées, on semble entrevoir le dessin si élégant, les lignes pleines de finesse et de franchise de Barbari, que Durer est venu malheureusement reprendre, grossir, retoucher. François Jacob devait aimer cette belle composition. Aussi Marc-Antoine Raimondi, son élève, a-t-il copié la *Vierge au Singe*, qui a eu un grand succès en Italie. On en a fait longtemps des tirages à Venise, à Rome, et même à Mantoue, avec l'adresse d'*Annibal Formis Mantuæ*.

Cette Vierge est certainement la plus gracieuse de l'œuvre de Durer, la plus idéale : déjà elle touche à l'école de Raphaël.

Lorsque Durer, en effet, suit sa seule inspiration dans la reproduction de la *Sainte-Famille,* il représente toujours la Vierge, fait observer M. Thausing, comme une femme allemande, une bonne mère de famille, avec des enfants, dans son ménage, dans un intérieur, dans des occupations, dans des poses, des affaires toutes germaniques, toutes matérielles, prosaïques, même trop prosaïques, sans aucune pensée d'art, sans poésie, sans inspiration religieuse, et surtout sans idéal.

La petite maison des eaux, que M. Thausing croit retrouver près de Nuremberg, dans le Weiherhaus, appartient à beaucoup de sites et est encore, comme il l'observe lui-même, avec la perspective aérienne dans l'*Enlèvement de Ganymède,* gravure pointillée de Giulo Campagnola (B. 5). *Adam et Ève,* gravés par Robetta (B. 4), se détachent aussi sur un paysage identique, mais reproduit en sens inverse, plus conforme à la nature.

Ajoutons encore, dit M. Thausing, que l'enfant de la *Vierge au Singe* se rattache, sous certains rapports, aux maîtres italiens. La partie supérieure du corps est tournée en arrière, de façon à rappe-

ler Lorenzo di Credi et son école. On peut le voir dans la Vierge, saint Julien et saint Nicolas, au Louvre, et dans le *tondo,* où est représentée la Vierge dans la galerie du grand-duc d'Oldenburg.

Barbari cherchait surtout alors à inspirer à Durer l'art de la composition, ou l'unité et l'harmonie d'un sujet, dont il avait déjà si bien saisi les avantages dans l'*Enfant prodigue.* Le jeune artiste se laissait trop souvent emporter, entraîner par toute l'ancienne école des Van Eyck et son amour, ses passions pour la nature. Le paysage créé, inventé véritablement en Belgique par les Van Eyck occupa longtemps, toujours même Durer, et l'empêchait de s'attacher à étudier et à comprendre l'unité, l'harmonie d'une composition.

Les Italiens blâmaient et critiquaient partout les peintures exécutées dans les Pays-Bas, parce qu'elles voulaient rendre avec perfection dans un même tableau une foule de choses, dont une seule suffirait, par son importance, à contenter l'esprit, de sorte qu'elle n'en reproduit aucune d'une façon satisfaisante. Michel-Ange Buonarotti ajoutait même et répétait à François de Hollande, son ami : « Cela est si vrai, que si Albert Durer,

homme délicat et habile dans sa manière, essayait, pour me tromper ou pour tromper François de Hollande, de présenter comme exécutée en Italie une œuvre composée ou imitée par lui, il pourrait produire une peinture bonne, médiocre ou mauvaise, mais je m'apercevrais immédiatement qu'elle n'est pas d'origine italienne, qu'elle n'est pas due à un Italien. »

On pourrait presque croire que Barbari s'est inspiré, s'est guidé sur ce passage, sur cette pensée de Michel-Ange pour s'attacher toujours, dans ses compositions, à l'unité, à la simplicité, à l'harmonie du sujet. Et il a si bien réussi, il est si parfaitement parvenu à son but, qu'on l'a presque toujours pris pour un Italien. Le savant Zani a seul reconnu son horigine hollandaise ou wallonne.

Toutes ces compositions ne sont que des personnages isolés ou heureusement réunis et groupés, ce qui les fait souvent ressembler à des études, à des académies pour former des élèves, pour les leçons d'une école. Durer pouvait surtout apprendre de l'artiste, dit M. Thausing, à concentrer ses pensées, à modérer son imagination jusqu'à se contenter d'un sujet unique. Une ana-

tomie, comme celle du *Saint Sébastien,* en demi-figure dans la gravure de Barbari que possède M. le baron E. de Rothschild à Paris, devait mettre l'ambition de Durer à une rude épreuve. Approfondir les formes et les proportions du corps humain est le principal problème de la peinture. Moins l'étude directe du nu venait au secours du jeune artiste allemand, plus celui-ci croyait pouvoir, au moyen des investigations théoriques, découvrir les mystères dont il supposait que Barbari, ajoute M. Thausing, avait la clef.

En effet, c'est d'après des dessins de Jacob de Barbari qu'Albert Durer a composé :

Les quatre femmes nues ou les Sorcières. B. 75;

Némésis ou la Fortune. B. 77, 78;

La Sorcière. B. 67;

L'Oisiveté ou le Songe. B. 76;

Les trois Génies. B. 66.

Nous ne pouvons nous arrêter à exposer dans chacun de ces sujets les traces italiennes, ou la manière de Barbari. Quad et un écrivain anonyme de Nuremberg avaient déjà retranché ces différentes compositions de l'œuvre de Durer. Et M. Thausing n'hésite pas à en attribuer encore l'invention

et le mérite à son éternel et chimérique Wolgemut. Tout semble prouver que ces compositions si étrangères au Nord et surtout à l'Allemagne étaient de grands dessins, espèce d'études académiques d'après des sujets antiques, empruntés à la mythologie, au paganisme. Un artiste de l'école des Van Eyck les avait largement, hardiment copié, en masquant ce qui pouvait offusquer les idées d'une école trop religieuse, trop éloignée des nudités payennes grecques ou romaines.

M. Thausing a déjà fait voir par les différences du dessin de l'écharpe des *Quatre femmes nues*, mieux comprises dans la gravure de Wenceslas, qu'il avait copié comme Durer un même modèle, ainsi qu'Israël van Meckenen. Et cette écharpe se retrouve entièrement, parfaitement dans le nielle que M. Galichon a restitué à Barbari. Nicoletto de Modène, qui en a conservé d'autres détails, vient prouver que l'original appartient à l'Italie. Cependant, M. Allihn a déjà montré que ce n'était pas un jugement de Pâris, sans en découvrir la véritable origine.

Les traits trop forts, trop prononcés, la multiplication des lignes font présumer que c'étaient de

grandes études académiques dessinées par Barbari en Italie, dans l'école de Mantegna, pour son instruction, pour esquisses, et qui servirent ensuite à des amis, à des élèves. Durer n'a pas copié Wenceslas, et ni l'un ni l'autre ne peut donner la copie en contre-partie d'Israël van Meckenen. On peut se faire une idée de l'œuvre primitive, originale dans les grandes compositions de Mantegna, encore conservées à Hampton-Court.

Les quatre femmes nues des anciens graveurs font partie d'une grande composition sur la Mort ou la Fatalité, empruntée au paganisme. Barbari l'avait opposée à la Vie, à la Beauté, qu'il avait interprétée dans la fable de Psyché et de l'Amour. Il en reste encore cinq grands sujets, cinq tableaux.

I. Les quatre femmes nues donnent les trois Parques. Némésis ou la Fatalité d'Apulée, où une autre allégorie vient leur offrir la vie de l'humanité symbolisée par un sablier, qu'elle tient de la main gauche cachée par son corps. La tête de la Mort et des ossements sont aux pieds de Némésis, très souvent représentée avec les Parques.

II. Départ de Némésis, ou son retour dans le ciel.

III. Deux Parques saisissent le sablier et le placent sur la tête de la Mort.

IV. La troisième Parque avec le fuseau de la vie court, montée sur un bouc, exécuter sa mission homicide.

V. Le malheureux mortel endormi reçoit le souffle de la mort.

Nous indiquerons dans le catalogue des gravures de Barbari une pièce que Brulliot lui attribue et qui semble faire partie de cette suite. C'est l'ordre donné à Némésis de porter la Mort sur la terre.

Il est probable qu'il existe encore de cette composition une autre pièce réunissant les trois Parques filant, ou représentant le passé, le présent, l'avenir, comme dans quelques sculptures antiques. Ce sujet se retrouve aussi dans plusieurs gravures. Cette grande illustration de l'histoire de Némésis paraît avoir été inspirée à Barbari par la dernière page du traité du *Monde*, d'Apulée. Il avait fait une longue étude de cet écrivain, comme on l'a déjà vu et comme on le verra encore dans l'histoire des dessins de la fable de Psyché. Les manuscrits d'Apulée venaient d'être retrouvés en Italie et étaient le sujet des commen-

taires de tous les savants et de Béroalde, un des amis et des maîtres de l'artiste. Barbari avait fait connaître leurs ouvrages à Liége. Et l'occasion de ce grand travail fut peut-être l'invasion d'une nouvelle épidémie ou de la syphilis, qui se répandait alors sur toute l'Europe. Une carte médicale d'Ulsen, de 1496, est peut-être la conclusion de l'histoire des Parques. Ulsen, élève de l'université de Louvain, avait été appelé de la Belgique à Nuremberg pour combattre le terrible fléau.

Le premier tableau des Parques est représenté dans les quatre femmes nues de Durer et des anciens graveurs. Le nielle de Barbari, retrouvé par M. Galichon, en donne un autre fragment. On doit aussi comparer des gravures des Beham. B. 42, 151.

Le second tableau se retrouve dans la gravure que Durer nomme, lui-même, Némésis ou la *Grande Fortune,* édition revue et corrigée de la *Petite Fortune.*

Le troisième tableau est gravé par un artiste encore inconnu que les Allemands ont donné à Nuremberg, avec la dénomination de Krug, tirée de la cruche de son monogramme. Ce sont les

Deux femmes nues du maître. B. 11. Passavant a déjà fait remarquer que ce graveur doit appartenir aux Pays-Bas, à l'école de Suavius et de Lombard.

Une partie du quatrième tableau est conservé dans *la Sorcière* de Durer. B. 67. Une vieille, montée sur une chèvre, traverse les nues.

Le cinquième tableau apparaît dans l'*Oisiveté* ou le songe de Durer. B. 76. Les anciens graveurs l'ont souvent reproduit. Le monstre chimérique de la première composition ou des quatre femmes nues souffle la mort sur la tête du malheureux mortel endormi.

Ce monstre représente probablement l'Enfer ou la Nuit, qu'on donnait pour père aux Parques.

La boule qui domine la danse des *Quatre femmes nues,* qu'un génie porte à *la Sorcière* de Durer et qu'un autre roule aux pieds du mortel endormi du *Songe,* représente le monde, ou la vie. Elle se retrouve plus exactement dans la sphère de la carte médicale du docteur Ulsen, de 1496.

Les Génies étaient les symboles de la nature, du mouvement, de la vie. Aussi, la gravure un peu italienne de Durer, les *Trois Génies*, paraît appar-

tenir à cette antique composition. B. 66. Seulement, l'artiste a remplacé la boule par un écusson. Les Beham en ont encore conservé d'autres souvenirs.

M. Thausing a déjà restitué à Mantegna ces Génies, si italiens, si antiques. Il est probable que toute l'histoire des Parques a été dessinée par ce grand artiste sur d'anciens bas-reliefs, comme la Vie d'Hercule, comme les Bacchanales. Barbari a seulement copié, imité, refait, retravaillé ces ouvrages pendant ces études en Italie. Cette grande composition donnait une véritable académie de la femme et des déviations de la beauté, si précieuses pour les jeunes artistes. C'est ce qui explique son succès et ses nombreuses copies. Durer est même revenu deux fois sur le personnage principal, qu'il nomme, lui-même, à Anvers, Némésis. La première Némésis est encore toute empreinte de l'influence de Barbari. C'est la *Petite Fortune*, B. 78. C'est un de ses premiers ouvrages vers 1493. La *Grande Fortune*, B. 77, en est une autre idée, faite d'après les nouveaux principes de Durer, sur l'interprétation de la nature, vers 1509.

Cette allégorie antique sur la mort paraît avoir

fait une vive et longue impression sur Albert Durer. C'était, pour le jeune artiste, la révélation d'un monde nouveau, du paganisme, de la femme, si inconnue à Nuremberg, dans l'atelier de Wolgemut. On voit, par les dessins et les gravures de Durer, qu'il a dû étudier, copier cette grande et belle composition dès son arrivée à Liége. Les *Quatre Femmes nues* portent la date de 1491, la *Petite Fortune* est un de ses premiers ouvrages, le sixième, selon M. de Retberg, avant 1495.

Comme tous les sujets qui plaisent et préoccupent d'abord un jeune élève, Durer s'en est occupé pendant toute sa vie. La *Petite Fortune* est sa première étude de femme, lorsqu'il prenait pour guide Barbari. La *Grande Fortune* de 1509 est la création originale de l'artiste, exécutée sur ses propres recherches, ses nouvelles idées sur la nature, les proportions. On peut donc présumer que Durer a dessiné en 1491 les différentes compositions de cette suite et qu'il a commencé à les graver, avec la *Petite Fortune*, en 1493. On croit lire le millésime de 1497 sur la boule des *Quatre femmes nues*, qui sont cependant plus anciennes, et le 7 n'est qu'une forme un peu retouchée de

l'I plus visible dans les autres copies. On sait que Durer n'a commencé à dater ses ouvrages qu'en 1504, et que toutes les dates antérieures offrent beaucoup d'incertitudes.

Une preuve que l'histoire des Parques appartient à Barbari, c'est que Marc-Antoine Raimondi en a aussi reproduit deux pièces : *Némésis* ou la *Petite Fortune* et le *Songe*. Comme nous l'avons déjà vu, et comme nous l'expliquerons plus loin, le célèbre graveur italien n'a pris dans les ouvrages de Durer que ceux que Jacob de Barbari voulait, en quelque sorte, revendiquer et dont les autorités italiennes refusèrent même la propriété à Albert Durer. Enfin, une des Parques et sa grande écharpe a certainement inspiré le nielle que M. Galichon a restitué au maître au caducée.

Quelques bois de Durer paraissent aussi appartenir à cette époque, à son séjour à Liége, à l'influence de son maître et de son ami ; nous citerons :

La Vierge et les anges. B. 99 ;
Saint Christophe. B. 104 ;
Saint François. B. 110 ;
Les Trois évêques. B. 118 ;

La Sainte Trinité. B. 122.

On ne place souvent plusieurs de ces gravures que sous l'année 1504. Mais elles sont certainement antérieures, comme le prouvent déjà les copies faites par Marc-Antoine, avant 1505, à Venise. Elles appartiennent à Barbari, ou à un artiste plus ancien, que Durer avait seulement imité. En effet, plusieurs saints relèvent de l'école de Roger Van der Weyden et offrent tous les caractères de certaines miniatures du *Bréviaire* de Grimani. Marc-Antoine paraît même avoir gravé quelques bois d'Albert Durer avant les gravures, comme il a donné la *Vierge à la Porte,* le *Calvaire,* qui n'ont jamais été publiés par Durer et dont il a composé seulement le dessin avec Barbari. C'est ce qui excita sans doute toutes les colères de l'artiste allemand et son voyage à Venise en 1505. Ces copies, ces contrefaçons si extraordinaires, étaient une petite revendication de Barbari, qui réclamait ainsi ses droits de propriété sur les essais de son jeune élève, et c'est pour les contester que Durer a daté alors tous ses ouvrages.

Nous devons encore indiquer cinq cuivres d'Albert Durer :

Le Courrier. B. 80;

Le Grand cheval ou Mercure. B. 97;

La Dame à cheval. B. 82;

Les Trois paysans. B. 86;

Le Cuisinier. B. 84.

Ces pièces de Durer sont aussi très probablement des études de Barbari, qui s'était beaucoup occupé des proportions du cheval, des sujets de chasse, de petites scènes champêtres. Durer avait pris à ses leçons, à ses conseils du goût pour ces compositions si inconnues à Wolgemut. Il revient même souvent aux chevaux, après son échec dans saint Paul, que Lucas de Leyde avait surpassé dans *David et Jephté*. Le saint Hubert de Durer fut très probablement composé pour une nouvelle lutte, d'après différentes études de Barbari, qui lui conseilla de choisir plutôt l'*Enfant prodigue* pour un dernier concours.

M. Thausing a retranché aussi ces cinq gravures de l'œuvre de Durer, comme Quad et d'autres écrivains. Et Marc-Antoine les a reproduites à Venise. C'est sans doute un souvenir confus de ces études, de ces rapports de Durer avec Barbari, que conserve la tradition en Allemagne, en affir-

mant qu'il avait copié ses premières gravures. Quad de Kinkelbach attribue déjà tous les originaux de ces pièces à un artiste nommé W, dont il ignore le nom. Barbari était surtout connu en Allemagne sous le nom de Walchs, Walsch, le Wallon. Ensuite, on a cherché ce W dans Wolgemut, si célèbre à Nuremberg, que Quad cependant connaissait très bien et n'a pas voulu nommer. Et plus tard on a même cherché à donner à Wolgemut toutes les gravures marquées d'un W, comme les pièces de Wenceslas, si étrangères, par leur manière, leur faire, leur composition, aux grands bois de la *Chronique* de Nuremberg de 1493, le seul ouvrage authentique de Wolgemut.

Ce sont, en effet, les gravures les plus italiennes de Durer, les seules inspirées par l'Italie et l'Antique, que l'on veut attribuer à Wolgemut, la nymphe d'Amymone, la Vénus du Songe, les Parques, la Fortune. Ce sont les pièces où le style de Barbari, son génie, son esprit, sa composition sont encore si manifestes. Il suffit de voir une page de la *Chronique* pour mesurer toutes les différences, toutes les dissemblances de ces deux artistes et de leurs ouvrages.

Pour attribuer des œuvres si italiennes à Wolgemut, on doit pouvoir affirmer des études de ce peintre en Italie. Jamais, cependant, aucun écrivain n'en a parlé, jamais aucune de ses publications ne peut servir à appuyer une semblable supposition. Et la *Chronique* de 1493 se lèvera toujours tout entière contre une semblable idée. M. Ephrussi assure encore qu'avant Durer on ne trouve aucun rapport de Nuremberg avec Venise et l'art italien.

Albert Durer a copié certainement des ouvrages italiens, mais des ouvrages italiens reproduits, interprétés par l'école des Van Eyck. Durer ne s'est pas inspiré, en effet, directement de l'Italie, mais il en a reçu une légère, très légère influence en Belgique, *in Belgio*. Durer, en effet, connaissait très bien l'ancienne école des Van Eyck, que seul il admire, que seul il comprend, et dont il avait étudié l'histoire, les origines. Jamais, à Venise, Albert Durer ne s'est occupé d'un peintre italien, jamais il ne cherche à l'étudier, jamais il ne l'imite, il ne le copie. Il est même resté insensible aux avances, aux louanges de Raphaël et de Marc-Antoine Raimondi.

M. Thausing a déjà remarqué que Durer fait remonter la renaissance de l'art et la science de la peinture à un siècle et demi, dans différents ouvrages écrits vers 1515. Ce qui donne à peu près la date de 1366, assignée d'une manière si positive par Luc de Heere et tous lès anciens écrivains, à la naissance de l'école des Van Eyck. C'est aussi l'année que rappelle la date si mystérieuse des maîtres de 1466, que conserve encore le maître S, un des Suavius. Cette époque ne correspond à aucun grand événement de l'histoire des artistes italiens. Et, dans son traité de l'*Art de mesurer*, Durer ajoute que les anciens l'avaient très bien apprécié et honoré, qu'il a été caché pendant mille ans et qu'il a seulement revu le jour en Italie depuis deux siècles.

Durer semble donc distinguer cette période de cent cinquante ans pour l'art des Van Eyck et celle de deux cents ans pour la science en Italie. Durer, en effet, fait toujours venir l'art de la Belgique et la science des Italiens. Et Dante, Pétrarque, Boccace sont les véritables restaurateurs des études et des lettres vers 1300, et la peinture, l'art moderne, date de 1366, assure Luc de Heere.

Tout vient prouver qu'Albert Durer avait été se former en 1490 dans une très ancienne école imbue de mystères, de secrets. Il recherchait encore à Venise, en 1506, ces canons mystérieux, ces proportions, ces règles immuables, selon lui, de la nature et de l'art. Il entreprend même un coûteux voyage à Bologne pour chercher à les découvrir.

Pline, écrit Durer dans une des premières rédactions de son traité des *Proportions*, dit que les peintres et les sculpteurs anciens, comme Apelle, Protogène et les autres, ont habilement décrit les moyens de donner un canon exact de la forme humaine. Il est possible que l'Eglise, à ses débuts, a interdit et détruit ces nobles livres, afin d'extirper l'idolâtrie, parce qu'il y était dit que Jupiter doit avoir telle proportion, et Apollon telle autre, que Vénus doit être faite de telle façon, Hercule de telle autre, et ainsi de suite. Si les choses s'étaient passées de la sorte en ma présence, ajoute Albert Durer, j'aurais dit : « O chers et saints seigneurs et pères, en voulant combattre le mal, n'allez pas opprimer barbarement et même tuer l'art, cette invention si noble que l'on est parvenu à développer au prix de tant de peine et de labeur,

car l'art est vaste et difficile. Au lieu de le détruire, permettez-nous de le consacrer à l'honneur et à la gloire de Dieu. De même que nous avons donné la plus belle forme humaine au faux dieu Apollon, de même nous donnerons les proportions les plus exquises au Christ, notre Seigneur, qui est la beauté par excellence. Et de même que nous avons représenté Vénus comme la plus belle des femmes, de même nous représenterons sous les traits les plus élégants et les plus chastes Marie, la plus pure des vierges, la mère de Dieu. Nous ferons d'Hercule un Samson et nous transformerons ainsi tous les dieux. »

Nous allons revenir sur Hercule et Samson; nous devons d'abord attirer l'attention sur l'esprit de ce passage, qui semble bien prouver que cette première école de Durer était toute religieuse, toute ecclésiastique, comme l'ancienne école liégeoise. Cette véritable académie, comme l'appellent les plus anciens écrivains, en la comparant à la Grèce et à l'Italie, créée ou complétée par Notger, avait été surtout renouvelée par les Van Eyck et Pierre Plaoul, par Roger Van der Weyden et Nicolas de Cusa. Lambert Lombard et Lampson

vinrent malheureusement l'étouffer, l'éteindre dans leur révolution italienne. Lombard parle encore, en effet, ainsi que Lampson de ces canons, de ces règles mystérieuses et immuables de l'art, qui ont tant occupé Durer.

C'était une école religieuse et peu habituée aux chefs-d'œuvre antiques, au grand et éternel poème du corps humain que le Nord devait couvrir de chauds vêtements. Elle était loin, très loin de l'Italie, où l'Église et les papes s'attachaient à conserver tous ses trésors payens, qui effrayaient encore tant Adrien VI, l'ancien archidiacre de Liége, qui s'écriait en voyant les statues du Vatican : « Proh ! idola barbarorum. » Le saint pontife fit même cacher ces nudités payennes et s'aliéna tous les artistes de Rome, revenus souvent à une véritable idolâtrie.

Liége, en effet, avait cherché partout à détruire les dernières traces du paganisme, encore dans toute sa jeunesse et sa puissance dans ces nouvelles provinces romaines. En Italie, à la naissance du christianisme, la fin des faux dieux arrivait déjà et on négligea même souvent de renverser les idoles. A Liége, le temple de Vénus fut consacré à saint

Servais, le premier apôtre de l'évêché, le Mercure de Chèvremont devint sainte Marie, le Jupiter de Jupille, saint Charles, saint Charlemagne, le Vulcain de Publemont fut changé en saint Gilles, la Diane des Ardennes s'oublia avec saint Hubert. Enfin, Hercule fut transformé en Samson, comme le dit Durer.

Ces paroles du grand artiste viennent nous révéler l'existence d'une composition sur Hercule, que son œuvre faisait deviner et qu'il a dû copier pendant ses premières études à Liége. Ce grand ouvrage appartenait probablement pour l'invention, la première idée, à Mantegna, et avait été inspiré par des statues, des bas-reliefs antiques, encore aujourd'hui à Mantoue. Jacob de Barbari les avait seulement imités, complétés. A cette suite appartient l'*Effet de la jalousie,* dont un très ancien dessin se trouve à Hambourg. Durer, lui-même, appelle cette gravure le grand Hercule. C'est Hercule, Nessus et Déjanire. B. 73.

Nous avons déjà vu que Barbari avait cherché dans Hercule la force, l'homme, pour le mettre en parallèle avec la beauté, la femme, qu'il avait si heureusement trouvée dans Psyché, avec Apulée.

Ce célèbre écrivain lui a aussi inspiré l'admiration d'Hercule et de Bacchus. Apulée avait même été initié aux mystères de leur culte, souvent réuni chez les anciens.

Le grand Hercule est certainement la suite du monstre marin, ou de l'enlèvement d'Amymone. B. 71. Durer lui donne simplement le nom de *Meerwunder*; Quad, le *Cavalier marin;* un autre, le *Ravisseur marin*. La jolie gravure de cette composition, par Georges Pencz, B. 93, a mieux compris le caractère du dessin original, primitif, de Barbari. La figure marque mieux l'effroi, et le corps, que M. Thausing rapproche de la Vénus du *Songe*, est du même style que la gravure de *Mars et Vénus*, du maître au caducée. Pencz a aussi conservé tout entier le corps du monstre marin, dont Durer et Wenceslas ont retranché l'extrémité. Une preuve que cette composition appartient à l'Italie, c'est qu'on la retrouve dans Zoan-Andrea, dans Nicoletto de Modène et dans d'autres artistes italiens. Le dessin de Durer est à Hambourg. Le paysage rappelle la Meuse, près de Chockier.

Une gravure à l'eau forte de Durer, le *Ravissement*, fait encore partie de cette suite de l'histoire

d'Hercule. On lui donne même souvent le titre de Nessus et de Déjanire. B. 72. Elle appartient certainement à la grande composition sur Hercule, qui a si souvent occupé Albert Durer et qu'il avait copié sur les dessins de Jacob de Barbari. On retrouve encore dans la tête de la jeune femme la nymphe de Pencz. Zoan-Andrea, élève de Mantegna, l'avait déjà gravé peut-être avant Durer, ainsi qu'une autre planche, Hercule et Déjanire, qui fait partie de cette grande composition.

Sandrart a dit quelques mots sur cette suite, copiée probablement, à Liége, vers 1491. Un des dessins excita, assure-t-il, à Nuremberg, l'admiration. C'est le grand Hercule. B. 73. Et, dans un voyage dans cette ville, Durer fut reçu par acclamation dans la société des peintres. Cette composition est restée, en effet, longtemps célèbre.

On comprend, par cet enthousiasme même, que ce n'est pas le petit dessin de Hambourg, moins important que la gravure, qui a pu obtenir un semblable succès. C'était toute la grande histoire d'Hercule, comprenant une vingtaine de sujets. Cette œuvre extraordinaire, grandiose d'un jeune élève devait, en effet, étonner toute l'ancienne

école de Wolgemut par le beau style antique, l'harmonie, la variété et l'unité de la composition. M. Thausing a fait aussi remarquer ce caractère italien et en a déjà rapproché des fragments de Mantegna et de Barbari.

M. Ephrussi, dans la *Gazette des beaux-arts* en 1878, est venu heureusement compléter toutes les indications de M. Thausing. Il a donné tous les antécédents de la composition d'Albert Durer, en a décomposé toutes les parties et a retrouvé leurs sources. Il a donné de beaux fac-similes, des modèles, de l'épreuve unique de Baldini, la *Mort d'Orphée*. PASSAVANT, 120. Il a fait reproduire le beau dessin de Mantegna de Mlle de Rothschild de Londres, et le premier dessin du jeune artiste de Nuremberg.

Tous ces documents n'ont pu être trouvés alors par Durer. Et pour compléter sa démonstration et ravir entièrement à l'Allemagne tout droit à cette composition sur Hercule, il en montre dans Marc-Antoine Raimondi des parties principales antérieures à la gravure même d'Albert Durer, qui ne peut dater, selon M. de Retberg, que de 1509.

On retrouve déjà, en effet, l'Hercule de Durer dans la gravure de *Mars et Vénus* de Raimondi, B. 345, dans *Vulcain et Vénus*, B. 326, dans *Angélique et Médor*, B. 484, et dans le *Satyre*, B. 285. Cette dernière pièce est un des premiers ouvrages de Marc-Antoine, peut-être de 1498 ou de 1499.

Le grand Hercule, avait déjà dit M. Thausing, reflète certainement l'inspiration de Mantegna et de sa gravure, *Orphée* assailli par les femmes Cicones. Le dessin de Durer est à Hambourg, dans l'ancienne collection Harzen. Les figures de Mantegna sont fidèlement reproduites, les paysages du fond sont changés, l'arbre près de l'enfant a été remplacé par le figuier de la mise au tombeau de l'artiste italien. B. 2. Le dessin à la plume de Durer est plus haut que large, pour faire paraître, croit M. Thausing, les figures plus grandes, mais surtout parce qu'il appartient à une suite d'une vingtaine de sujets. Ces figures sont exécutées plus minutieusement que l'original; la plénitude et la proportion des formes, ainsi que la sûreté et le bon goût des lignes constituent des améliorations notables.

Ces changements si heureux et si antiques prouvent aussi qu'ils ne peuvent alors venir de l'Allemagne et surtout du jeune élève de Nuremberg. Une des femmes rappelle même beaucoup les types du maître au caducée. Quad et les anciens accordent aussi cette œuvre deDurer au maître W, ou à Walsch, surnom de Jacob de Barbari.

D'autres fragments de cette grande composition italienne sur Hercule, conservés par Mantegna et Barbari, ont inspiré des tapisseries et se retrouvent encore dans trois bois considérables de Durer. Un porte même le nom en toutes lettres, *Ercules*. B. 127. Un autre est le *Cavalier*. B. 131. Le troisième est *Samson tuant le lion*. B. 2. Le beau dessin de Samson, terrassant les Philistins, du musée de Berlin, en est une suite et montre encore le reflet de Barbari et des miniatures de Venise.

C'est dans ces dernières pièces que nous retrouvons enfin la métamorphose chrétienne de la fable payenne sur Hercule, dont parle une des premières rédactions du traité des *Proportions* de Durer. Altdorfer a, en effet, aussi copié cette pièce du lion et a conservé l'arc et le carquois antique. B. 26. Altdorfer appartient à la Westphalie et

à l'ancienne école liégeoise. Lampson l'avait déjà indiqué. La famille des Israël possédait des propriétés à Bocholt, à Meckenen, à Altdorfer et dans d'autres localités dont les propriétaires prenaient le nom.

Cette composition de Samson a été longtemps célèbre à Liége. Les premiers typographes et les premiers libraires de cette ville la prirent pour enseigne de leur maison, ou d'un de leurs dépôts sur la place du marché. La marque du *Sampson* a servi de vignette à plusieurs imprimeurs liégeois. Et sur cette maison du Sampson, près de l'hôtel de ville, étaient représentées des scènes de la vie de Samson et des travaux d'Hercule. On les a malheureusement plusieurs fois renouvelés; cependant, il n'est pas difficile d'y retrouver encore des sujets qui ont inspiré tant d'anciens artistes, jusqu'à Metsys, et les petits maîtres ([17]).

JACOB DE BARBARI

A

NUREMBERG.

Les événements politiques et l'état des esprits en Belgique expliquent même un peu le retour subit d'Albert Durer à Nuremberg, en 1495, avec Jacob de Barbari et Hans Franck de Luxembourg.

Liége était menacé d'une grande et terrible guerre avec l'Allemagne et avec le nouvel archiduc Philippe le Beau. La malheureuse ville, qui commençait à se relever de ses ruines, du sac et des

pillages de 1468, était entourée, assiégée par des bandes ennemies de pillards, et sous les menaces incessantes des plus grandes puissances.

La paix conclue entre la France et l'Empire germanique avait fait licencier une soldatesque effrénée. Après avoir ravagé toutes les campagnes et les faubourgs de Liége, un nombreux corps de partisans s'était emparé de la ville de Tongres, d'où il rançonnait toute la principauté. Les Liégeois étaient parvenus à repousser les ennemis ou les brigands de Huy et d'Agimont, et assiégeaient en vain Tongres, défendu par Louis de Wadry, capitaine de la garde de l'archiduc.

Le 15 décembre 1494, les États ordonnèrent une levée extraordinaire du septième homme de toute la population, et on pressait partout l'enrôlement de la jeunesse et des étrangers. L'empereur Maximilien, qui venait de succéder à son père, favorisait secrètement les bandes indisciplinées et belliqueuses de ses anciens soldats. Il cherchait à s'emparer de la principauté ou à dominer complètement les États et le prince-évêque. Il avait fait annoncer qu'il ne pouvait souffrir de laisser prendre et condamner son ancien capitaine, ses

amis et ses fidèles alliés. Il faisait marcher des troupes à leur secours et assistait ostensiblement Louis de Wadry.

Les Liégeois poursuivaient partout leurs justes réclamations et continuaient à lever de nouvelles milices pour s'emparer de la ville de Tongres, véritable repaire de brigands, tous les jours plus redoutable. Le prince-évêque Jean de Hornes parvint heureusement à intéresser Marguerite d'York, la veuve de Charles le Téméraire, l'aïeule de Maximilien, en lui promettant le payement de sa dot, dont l'Angleterre devait encore une grande partie depuis 1468.

Marguerite vint elle-même négocier à Liége, et la paix fut enfin conclue le 17 mars 1495. Le prix fut la donation de l'Angleterre et de l'Irlande à l'empereur Maximilien, par le faux duc d'York, Peerken Warbeck, alors réfugié en Belgique. L'Église de Liége était parvenue à négocier ce célèbre traité, qui fut acté et conclu le 14 janvier 1495, par Busleyden, chanoine de Liége. Maximilien, en récompense, fit entrer le prince-évêque Jean de Hornes dans le conseil de l'Empire et le nomma tuteur de ses enfants.

Ce sont ces événements, dont personne ne pouvait alors prévoir les suites, qui ont sans doute engagé Durer, Franck de Luxembourg et Jacob de Barbari à quitter Liége, menacée d'une nouvelle destruction, comme en 1468. La terreur était partout, les soldats du prince-évêque ne faisaient pas moins de mal que les bandes indisciplinées de Maximilien. L'émigration avait déjà commencé dans la malheureuse ville, si cruellement entourée d'ennemis.

Ces événements avaient fait, sans doute, sur Albert Durer une grande et longue impression. C'est, en effet, le sujet d'une des premières et des plus belles pièces gravées, vers 1512, pour les vingt-quatre triomphes de l'empereur Maximilien, les parties principales du célèbre *Arc triomphal.* B. 138. Et il donne lui-même à cette composition le titre pompeux de *Triomphe de Liége*, ou : Maximilien étend ensuite sa main belliqueuse sur ses propres terres de Liége.

Er tzog darnach mit streitpar hanndt
In des von Lutich aigen lanndt.

C'est le nº 4 ou 8 des premières et rarissimes

éditions. Cependant, cet événement était bien peu important dans la vie chevaleresque de l'Empereur. Il n'y avait eu ni lutte, ni bataille, ni conquête, ni victoire. Il y avait surtout un souvenir des émotions et des alarmes de l'artiste et de sa jeune femme. On doit aussi remarquer le mot *aigen*, ses propres, son domaine, que les Liégeois et les princes-évêques refusaient toujours de reconnaître. Durer avait été si pressé de rappeler ce petit, ce tout petit incident, qu'il dut revenir ensuite sur d'autres événements antérieurs, bien plus importants dans l'histoire de Maximilien.

Agnès avait su habilement profiter de ces circonstances pour forcer Albert Durer à revenir dans sa famille, elle venait même peut-être d'avoir une fausse-couche. Et François Jacob de Barbari avait accompagné les jeunes époux, puisqu'on le rencontre bientôt à Nuremberg avec Hans Franck de Luxembourg. Il travailla, en effet, avec ce célèbre graveur aux grands bois de l'Apocalypse, le premier chef-d'œuvre de la xylographie en Allemagne. On sait que Durer avait apporté de Liége ces esquisses des grandes tapisseries de Roger Van der Weyden, avec beaucoup d'autres ou-

vrages dont parlent Vasari et tous les écrivains.

C'est ce qui vient expliquer l'emploi de la petite fortune du jeune ménage et de toute la dot d'Agnès. Cependant, le *Journal* du voyage des Pays-Bas en 1520 et 1521 nous apprend le prix minime des objets d'art, des dessins et des gravures. Les grands recueils de Durer, l'Apocalypse, la Vie de la Vierge, la Passion ne coûtaient qu'un quart de florin. Les prix étaient fixés d'après le format du papier : pour un florin, il donnait huit feuilles entières, ou vingt demi-feuilles, ou quarante-cinq quarts de feuilles. A la première catégorie appartiennent l'*Adam et Ève*, le *Saint Hubert*, la *Némésis* ou la *Grande Fortune*, l'*Hercule*, le *Saint Jérôme dans sa cellule* et la *Mélancolie*. Dans la seconde catégorie, nous trouvons les *Trois Vierges* de 1519 et de 1520. B. 36, 37, 38 ; la *Sainte Véronique* de 1513, le *Saint Antoine* de 1519 et la *Nativité* de 1504. Au troisième groupe se rattachent toutes les petites estampes.

L'engagement de Franck et de Barbari avait pris le reste de la dot d'Agnès.

Albert Durer sorti, en 1490, de Nuremberg

peintre et pour étudier seulement la peinture, y revient en 1495 graveur et pour y créer une chalcographie. Durer commença et acheva à Liége sa nouvelle vocation et ses études sur le bois et sur le cuivre, si extraordinaires, si inattendues, dont personne ne dit rien, ni lui-même, ni le *Mémorial* de la famille. Il était parti seulement pour apprendre le pinceau, le dessin, les couleurs, après un court passage chez Wolgemut, après avoir abandonné, contre l'avis de son père et de sa famille, l'orfèvrerie. Et il retourne monter à Nuremberg un grand atelier pour la gravure sur bois et sur cuivre. Et Albert Durer appartient à la chalcographie des Israël van Meckenen, de Martin Schongauer, qui certainement n'étaient pas à Nuremberg, ni en Italie.

La gravure sur métal paraît avoir été entièrement inconnue à Nuremberg avant Durer. On n'en trouve aucune trace dans les écrivains, dans les monuments. Il y avait des orfèvres, il y avait des ciseleurs, des nielleurs, mais pas d'artistes pour l'impression des estampes sur métal. Les essais informes, très douteux, que l'on cite sont sans aucun art, sans aucune pratique d'un métier

très difficile. Albert Durer avait dû étudier dans une grande chalcographie connaissant tous les secrets des grands bois, qui étaient encore inconnus à Venise en 1500, comme le prouvent les pièces officielles du plan de cette ville par Barbari.

La xylographie était, à Nuremberg, dans l'état médiocre que montre la *Chronique* de Schedel de 1493. Koburger avait même dû, en 1483, acheter ou emprunter, à Cologne, les planches si défectueuses de la grande *Bible* de 1470. Et nous avons vu qu'il avait cherché à utiliser encore, en 1491, les bois chevaleresques, si singuliers, si extraordinaires, du *Trésor*. Durer, le premier, vint apporter à Nuremberg un art tout nouveau, une industrie toute nouvelle : il suffit de comparer ses ouvrages avec ceux de Wolgemut pour le juger, pour le comprendre. Albert Durer obtint, en effet, à Liége, de nombreux dessins, de nombreux modèles de différents artistes, assure Vasari, « gran copia d'invenzioni diversamente disegnate si mise a intagliare in legno ». Et il s'associa deux artistes habiles pour venir créer une grande chalcographie à Nuremberg. C'étaient, nous l'avons vu, Hans Franck de Luxembourg et Jacob de Barbari.

On connaît Barbari. Franck est aujourd'hui proclamé le prince de tous les graveurs sur bois, qui a fait presque seul toute la gloire de Holbein. Il appartenait par sa naissance et ses premières études à la riche et puissante abbaye liégeoise de Saint-Hubert, d'où sont sortis tant d'artistes, les premiers miniaturistes et encore les Colin, les Redouté. En perdant Jacob de Barbari et Franck de Luxembourg, Liége perdait véritablement tout l'avenir de sa chalcographie.

On comprend toutes les haines et les colères que souleva un semblable procédé. C'était, de la part d'un élève, d'un ami, d'un associé, une trahison, un véritable vol, comme le déclarait Israël van Meckenen dans l'inscription des portraits de Durer et de sa femme. B. 184. La gravure était encore un art, une science un peu mystérieuse, presque inconnue; quelques familles en conservaient tous les secrets. Jacob de Barbari, il est vrai, avait des droits sur la chalcographie liégeoise, comme un des héritiers des fondateurs. Mais c'était certainement ruiner, détruire cette grande création des Van Eyck.

C'est, en effet, alors qu'Israël van Meckenen

paraît abandonner l'atelier de Liége pour aller se fixer à Bocholt, où sa famille possédait des propriétés. Mais quel Bocholt? Il y a un Bocholt ordinairement écrit Bochold, près de Munster, et un autre Bocholt, entre Maestricht et Aix-la-Chapelle. Et, dans ces deux localités, on a retrouvé le nom d'Israël et de Bocholt. Cependant c'étaient deux villages sans industrie, sans commerce, sans artiste, où il était impossible d'établir une chalcographie, des fonderies, des papeteries, de créer, de maintenir une école, dont on ne trouve aucune trace. Aussi, l'imprimerie, la maison resta à Liége et passa ensuite à Suavius et à Lambert Lombard, qui avaient encore, assurent Lampson et Vasari, la première chalcographie dans ces provinces.

Tous les documents trouvés près de Munster par M. Becker et reproduits par Passavant laissent beaucoup de doutes sur l'identité des artistes et des cultivateurs du nom d'Israël. Et jamais un mot n'indique une gravure, une presse, une impression, ni même un peintre, un atelier où Durer pouvait venir achever ses études. Jamais un mot n'y montre le passage, la présence de Durer, de Barbari, ni de Martin Schongauer ou de Roger

Van der Weyden et de Nicolas de Cusa, leurs maîtres. Pas une seule trace, à Bocholt, des Van Eyck, les créateurs de l'art nouveau, dont les premiers graveurs étaient les interprètes, les traducteurs, les révélateurs. Enfin, pas un seul souvenir de ces Engelbrechts, de ces Cornélis dont parle encore avec tant d'enthousiasme Luc de Heere. Certainement, Bocholt n'avait ni école, ni académie, ni chalcographie.

Ce n'est, en effet, que dans des tirages postérieurs, des épreuves modernes, qu'on a ajouté, au nom d'Israël, *tzu Bocholt*, ce qui vient aussi prouver qu'il n'y était pas encore à l'époque de la gravure et des premières impressions. Tout paraît indiquer que le départ de Durer et de Barbari avait amené le partage de la grande chalcographie liégeoise et préparé la décadence de cette première école de l'art moderne. Aussi, Albert Durer n'ose-t-il plus jamais revenir à Liége, ni même approcher de cette ville. Il n'ose plus, dirait-on, prononcer son nom et il cherche partout à en effacer le souvenir, il donne la dénomination de Saint Eustache à son Saint Hubert.

Lorsqu'en 1520 il entreprend un grand et long

voyage en Belgique pour obtenir les faveurs de Charles-Quint et la place de graveur de l'Empire, que lui avait accordé Maximilien, Durer s'éloigne toujours de Liége. Il se dirige sur Anvers par la route la plus difficile, la moins connue, par Sittard, Maeseyck et Stockeim, à l'extrême frontière de l'évêché. Il ajoute cependant encore avec une singulière préoccupation : c'est une terre de Liége, *Stocken dat is Lütich*, en traduisant fidèlement son nom en allemand, Luyck en hollandais et en flamand.

C'est la première et presque la seule dénomination exactement donnée par Albert Durer, qui défigure toutes les localités belges. Et Durer, qui court partout en Belgique pour voir les monuments, les tableaux, les objets d'art, ne va pas à Liége, la Rome du Nord pour ses églises, ses richesses religieuses, ses trésors de l'art. Il ne s'informe même pas de ce grand palais épiscopal de Jean de Hinsberg, restauré par Erard de La Marck, qui faisait alors l'admiration de toute l'Europe, de la cour de François Ier et de Charles-Quint.

Albert Durer entreprend un long et périlleux voyage à Middelbourg, pour un tableau de

Mabuse, et il se détourne de Liége une fois par Stockeim et trois fois par Maestricht. Il s'arrête à Saint-Trond, pour étudier les plans d'une tour, et il ne va pas à Liége, la capitale de la plus grande principauté, du plus riche évêché du nord de l'Europe. A Liége, était encore la seule chalcographie, et Durer ne peut citer alors en Belgique, ni en Hollande, un seul graveur, ne peut faire un seul cuivre. Il recherche partout les artistes, il achète les objets d'art. Et jamais il ne parle d'une gravure. Le vieux Conrad, qu'il va voir plusieurs fois à Malines, ne travaillait plus, dit-il lui-même, depuis longtemps, et Durer paraît l'avoir connu dans sa jeunesse comme Patenier.

Albert Durer, qui a tant travaillé en Belgique en 1520 et en 1521, qui se plaint de son labeur si mal récompensé, qui parle des bois qu'il a dû dessiner pour des seigneurs, de ses plans d'architecture qu'il évalue scrupuleusement, de ses portraits, de ses tableaux, dont Patenier lui fournissait les couleurs, n'a pas fait un seul cuivre pendant ce long séjour, que Callot ou Rembrandt aurait à jamais illustré. Que de *Pont de Six* il pouvait faire en attendant un dîner, une audience! Mais

il n'avait pas de cuivre et il n'y avait pas une seule chalcographie ni à Anvers, ni à Gand, ni à Bruges, ni à Malines, ni à Louvain, ni à Utrecht, ni à Saint-Trond, ni à Bocholt, pour imprimer une gravure, une eau-forte. Liége en avait, disent les Brugeois et les Anversois, avec Lampson le monopole, avait la première chalcographie, *omnium primus*.

La princesse Marguerite d'Autriche, après avoir accueilli si froidement le grand artiste, après avoir refusé d'une manière si offensante son portrait de Charles-Quint, fait même accorder la place de graveur de l'Empire à Robert Peril, de Liége, natif de Liége, dit-il lui-même, en revendiquant fièrement son origine comme les de Bry à Francfort, Natalis à Rome, ou les Valdor, les Warin, les Duvivier, les Demarteau à Paris. Et Peril est bientôt chargé de créer une chalcographie à Anvers, d'exécuter les grandes généalogies de la maison d'Autriche et d'aller en Italie, à Bologne, pour graver le couronnement de l'Empereur.

Albert Durer ne peut s'empêcher de se plaindre amèrement de son insuccès, de ses nombreuses et couteuses démarches, de son malheureux voyage en

Belgique. « J'ai eu du préjudice, » dit-il, « dans tout ce que j'ai fait, dépenses, ventes et autres actions, dans les Pays-Bas, en toutes choses, dans les hautes et basses classes. Surtout, je n'ai rien reçu de Madame Marguerite, pour tout ce que je lui ai fait et donné. » Mais Durer a bien soin de cacher la cause fatale de ses infortunes, des procédés injurieux, si extraordinaires : l'indélicatesse du grand artiste, à Liége, envers ses premiers maîtres, le tort immense, irréparable qu'il avait fait à cette école, à cette chalcographie. Le prince-évêque Érard de La Marck était l'ami, le conseiller, le confident de Marguerite. Et Albert Durer n'avait pas même osé venir à Liége. Il n'avait pas osé aller voir ni solliciter le généreux prélat, le seul et véritable Mécène des arts et des sciences, le rival des Médicis et de Léon X.

Les colères et les vengeances étaient d'autant plus grandes, plus terribles, que Durer avait enlevé à Liége les deux meilleurs artistes, Franck et Barbari. Et on pouvait peut-être espérer à Liége, pour chef de la grande école, de la grande chalcographie, Albert Durer lui-même ou Jacob de Barbari.

Barbari, si célèbre par ses beaux cuivres, était surtout un excellent graveur sur bois, comme le prouve son grand plan de Venise, de 1500, ce qui empêchera toujours de l'attacher à une école italienne. Et l'Allemagne venait dans les Pays-Bas apprendre la xylographie. Rewich d'Utrecht avait été à Mayence pour graver les *Voyages* de Breydenbach, de 1486. Maximilien faisait encore plus tard venir de Liége ses graveurs. Jost de Necker d'Anvers se vantait, en 1510, d'avoir fait connaître à Nuremberg et en Allemagne l'impression par plusieurs planches en couleurs, déjà employée par les Maîtres de 1466. Et M. Thausing veut attribuer à Albert Durer l'invention de l'eau-forte, qu'il avait apprise à la même école d'Engelbrecht et de Cornelis.

Jacob de Barbari paraît avoir travaillé aux grandes tailles des six bois de l'*Apocalypse,* les plus anciennement exécutés. Ce sont les numéros de Bartsch: 61, 64, 67, 73, 74 et 75. On en a quelques épreuves très rares, sans texte, imprimées sur papier au globe impérial, comme le Bain d'Aix-la-Chapelle, le premier ouvrage de Durer. Franck de Luxembourg s'occupait surtout des

petits détails ; à lui, certainement, revient l'honneur de ce grand ouvrage, le premier et le plus beau chef-d'œuvre de Durer. Après le départ de Barbari, il acheva et travailla seul les dix autres planches de ce livre si célèbre. C'est la tradition constante même à Nuremberg, recueillie encore par Murr, Praun et Roth, qui cherchaient cependant à attribuer la taille des bois, tout l'ouvrage matériel, à Albert Durer. Mais il est aujourd'hui partout reconnu que Durer n'a jamais taillé le bois. Il y eut probablement après les six premières planches une interruption, puisque les dix autres n'ont pas été imprimées sur le même papier et avant le texte. Ce moment d'arrêt peut facilement s'expliquer par le départ de Barbari pour Venise.

On sait qu'Albert Durer avait copié des fragments des esquisses des tapisseries de l'Apocalypse de Roger Van der Weyden, pour composer les seize planches qui font aujourd'hui sa plus grande célébrité. C'est son premier ouvrage considérable. Le jeune, le très jeune artiste ne pouvait atteindre, et n'a jamais retrouvé cette sublime grandeur. Il ne paraît même pas avoir lu ou compris les singulières et mystérieuses révélations de saint Jean.

Il ne sait comment arranger ses seize gravures, il se trompe dans l'ordre qu'il leur donne dans ses différentes éditions.

Ces tapisseries de Roger Van der Weyden avaient été exécutées pour la cathédrale de Liége avec les instructions et les conseils de Nicolas de Cusa, archidiacre de cette église, l'ami et le maître du célèbre peintre. Elles entrèrent dans le Trésor des ducs de Bourgogne, à la prise et à la destruction de Liége, en 1468, par Charles le Téméraire. Charles-Quint les fit refaire par Van Orley et les plus illustres tapissiers de Bruxelles. On les transporta ensuite à Madrid, où elles excitent encore l'admiration. Malheureusement, elles ont subi pendant quatre siècles des réparations et des renouvellements continuels.

M. Weales, le célèbre archéologue de l'Angleterre, qui avoue aussi que l'Apocalypse n'appartient pas à Durer, ni à l'Allemagne, croit y retrouver l'art italien, qui inspirait déjà alors Roger Van der Weyden et le cardinal Nicolas de Cusa. Cependant, les artistes de l'Italie se guidaient toujours, dans leurs compositions, sur le Dante, dont on ne retrouve pas de souvenir dans

les tapisseries de Madrid. Et Vasari, qui admire tant l'*Apocalypse* de Durer, n'aurait pas manqué d'en revendiquer la gloire pour l'Italie. Il avoue, au contraire, que les artistes italiens ont dû souvent s'en inspirer : *che fu gran lumine a molti di nostri artifici* (11).

Albert Durer et Jacob de Barbari s'étaient bornés à retracer sur des planches de poirier les dessins des premières esquisses de quelques scènes de l'Apocalypse, composées par Roger Van der Weyden. Durer avait surtout appris dans les Pays-Bas, dit M. Galichon, à dessiner pour la xylographie ou à indiquer seulement l'ordonnance du sujet, la disposition des groupes, l'attitude des personnages, la distribution des grandes lumières, sans vouloir rendre toutes les demi-teintes, tous les tons de la peinture, en traçant toujours toutes les tailles, sans jamais rien laisser à interpréter, à choisir ou à compléter au graveur, comme le prouve la parfaite identité de ses xylographies et de ses dessins.

Franck de Luxembourg et Jacob de Barbari apportèrent à Nuremberg un art nouveau, une nouvelle manière de tailler le bois, plus fine et

plus naturelle, plus légère et plus profonde, plus vivante et moins compliquée, et même de l'imprimer avec sentiment, avec expression. Kolb faisait encore remarquer dans le grand plan de Venise, de 1500, tous les progrès, toutes les découvertes qu'il apportait avec Barbari à l'Italie.

Il serait trop long et sans importance d'indiquer les petits détails, les caractères, les lignes qui nous font attribuer les grands traits des six premières gravures de l'Apocalypse à François Jacob, sans vouloir aucunement contester tout le mérite de Franck de Luxembourg. Franck est le véritable auteur de tout le travail matériel de ces chefs-d'œuvre qui feront toujours l'admiration de tous les artistes, et qui a dû occuper quatre années un très habile graveur, assure Papillon. Il suffit de comparer un des bois de Wolgemut dans la *Chronique* de Schedel, de 1493, et une des planches de l'*Apocalypse*, de 1498, pour comprendre toutes les différences des deux ouvrages, des deux maîtres, des deux écoles.

Cependant, Jacob de Barbari ne fit pas un long séjour à Nuremberg, une année à peine; Antoine Kolb, un des plus riches marchands de cette ville,

paraît l'avoir entraînée à Venise dès 1496. Jacob, comme tant de peintres, était épris de Venise, qu'il avait adoptée comme une nouvelle patrie, où le hasard avait jeté son berceau. Kolb engagea sans beaucoup de peine l'artiste à le suivre, si celui-ci n'était pas venu lui en suggérer, le premier, l'idée. Et Barbari était déjà certainement en 1497 et probablement dès les derniers mois de l'année 1496 à Venise, dans le but d'utiliser son beau talent de graveur sur bois dans différentes entreprises, dont le grand plan de cette ville de 1500 est un souvenir et un éternel monument.

De là le long ressentiment de Durer contre Kolb et contre Barbari. Albert Durer se pose dès lors, comme le fait remarquer M. Thausing, en rival de Barbari. Il cherche à oublier, à faire oublier son premier et son seul maître, il l'imite encore, mais c'est pour chercher à l'effacer, à le corriger, à le surpasser. Il en veut surtout à Kolb, qui avait débauché son associé ou, au moins, avait favorisé et préparé son départ. Il n'ose cependant l'attaquer ouvertement. Kolb était un des hommes les plus riches, les plus influents de Nuremberg et de Venise, il pouvait être utile et même nécessaire

à l'établissement de Durer et de sa famille. Mais on comprend, dans quelques mots qu'il écrit, une sourde et longue colère. La grande entreprise d'Albert Durer, la fortune de sa femme, la nouvelle chalcographie de Nuremberg étaient compromises. Comment retenir ensuite Franck de Luxembourg après le départ de Barbari?

C'est ce qui explique peut-être la tradition, qui rapporte que Durer tenait renfermé, prisonnier, peut-on dire, un excellent graveur sur bois, qui parvint à s'échapper seulement de Nuremberg en 1511. Peutinger semble même, dans une de ses lettres, l'annoncer à l'empereur Maximilien; et on constate alors la présence de Franck de Luxembourg à Augsbourg. Franck, si justement nommé le prince des xylographes, excellait, dans les petits sujets, par le fini, l'esprit, la science des détails, comme Barbari dans les grandes compositions, la gravure décorative, qu'on n'osa pas entreprendre à Nuremberg après son départ. Albert Durer ne s'en occupa qu'après s'être associé Jérôme-André Resch et Joss de Necker, qu'il avait fait venir de la Belgique, pour graver le *Char* et l'*Arc de Triomphe* de Maximilien.

Cependant, alors une chalcographie comprenait toujours les grandes gravures décoratives et les petits bois, comme Barbari et Franck les exécutaient si parfaitement, et comme Durer devait chercher à les créer dans son nouvel établissement à Nuremberg. C'est pourquoi, après la fuite de Barbari, il dut veiller avec tant de soin sur Franck de Luxembourg et le tenir presque prisonnier dans sa maison.

On peut comprendre toutes les jalousies, les longues vengeances du jeune artiste, excité encore par l'avidité si connue de sa femme, Agnès Frey, qui avait aventuré sa dot dans cette grande entreprise, que Kolb et Barbari faisaient peut-être échouer. C'est alors que Durer a supprimé l'éloge de François Jacob, dans les rédactions de son traité des *Proportions*, comme le montrent les manuscrits.

Barbari, dans le court passage qu'il fit à Nuremberg en 1495 et 1496, lia cependant des rapports d'art ou d'amitié avec presque tous les artistes de cette ville, et surtout avec Hans de Kulmbach et Hans Baldung Grien. Ces deux peintres passent même souvent pour des élèves de Barbari, mais sans aucune preuve; ils peuvent seulement avoir

reçu quelques conseils, quelques leçons du maître. Et il eut une grande influence sur eux par la domination, l'empire qu'on savait qu'il exerçait sur Albert Durer.

Jacob, qui est compté par les anciens écrivains sous le nom de Walsch ou de François de Babylone, comme Nurembourgeois, paraît avoir obtenu en 1496 le droit de bourgeoisie ou être entré dans une corporation de cette ville. C'était probablement pour le retenir qu'on lui accordait des privilèges, des faveurs alors si recherchées. Cependant, Barbari a très peu travaillé à Nuremberg. Neudorffer, un contemporain, n'avait vu que deux de ses ouvrages, ne lui donne en 1546 qu'un seul disciple, Hans de Kulmbach, et fixe même sa mort en 1500. C'est la seule date indiquée dans sa notice, où il ne cherche pas à réclamer Jacob pour l'Allemagne et lui donne aussi le surnom de Walch.

Mais, à Nuremberg, l'influence de Jacob de Barbari grandit avec les succès et la gloire même de Durer. Les dessins, les ouvrages qu'il avait laissés à son élève lui firent de nouveaux disciples. On savait que c'était lui qui avait créé le grand

artiste, le grand graveur. Et l'on cherchait partout à s'inspirer du même maître et de son œuvre. Et François Jacob est véritablement le créateur du talent gracieux et voluptueux des Beham et de Pencz, des *petits maîtres*, qui étaient déjà alors les seuls représentants de l'art, les seuls génies de la décadence. Les Beham et Pencz prirent aussi, croit-on, à Barbari, son irréligion, son immoralité, suivirent sa vie de désordres. Ils furent publiquement censurés, condamnés par toutes les autorités civiles et religieuses et furent enfin bannis de Nuremberg comme athées. Ils ne savaient rien, disaient-ils, de Dieu, du baptême, de l'Écriture, du Souverain, de l'Église. Ils n'avaient rien à en dire, rien à en faire. Ils attendaient une nouvelle lumière.

Enfin, en 1497 Barbari n'était certainement plus à Nuremberg. Il travaillait déjà à l'immense et célèbre plan de Venise, qui a immortalisé son nom. Et ce n'est pas en arrivant dans cette ville qu'il a osé entreprendre et commencer cette grandiose composition, dont on n'avait pas alors d'exemple en Italie.

Tout nous représente le célèbre artiste comme

un peu efféminé, mou, indécis, aimant la vie et les plaisirs, qui l'ont même fait vieillir avant l'âge. Et les distractions ne manquèrent pas au jeune graveur dans cet heureux retour qu'il avait tant désiré, puisqu'il se faisait toujours passer pour Vénitien, même près de Durer. C'étaient des amis, des peintres, des maîtres à revoir, et les belles Vénitiennes, Venise, enfin! Venise. Tout était fait pour empêcher Jacob de Barbari de commencer de suite le grand plan topographique de 1500. Il fallait juger, calculer l'entreprise, en peser les dépenses et les succès, enfin décider avec sagesse les proportions qu'on pouvait donner aux planches d'après les moyens d'impression. C'était, comme le dit Kolb au Sénat, un essai tout nouveau à Venise et en Italie. Les grandes gravures décoratives existaient seulement en Belgique, où les tapisseries paraissent en avoir donné l'idée. Et Venise était le grand entrepôt, le bazar méridional des tapis de la Belgique au XVe siècle, sans avoir encore aucune fabrique nationale.

Si Jacob de Barbari est arrivé en 1496 dans sa nouvelle patrie, il n'a pu commencer le plan qu'après cinq ou six mois d'études. Il était donc

resté environ un an à Nuremberg, pas assez pour s'y acclimater et déjà beaucoup pour en avoir tout l'ennui. Nuremberg n'était et n'est pas une ville amusante, gaie, vivante, surtout après le séjour de Liége, baignée par la Meuse et ses affluents, l'Ourthe, la Vesdre, la Légia, alors encore pleine de vie et de mouvement. Ces eaux, ces ports, ces canaux lui donnaient l'aspect de Venise, avec trente-six ponts, cent et dix églises. Son magnifique palais, avec ses quatre cours, ses jardins, était un centre de réunion, de plaisir. La maison militaire et religieuse du prince-évêque donnait partout le reflet d'une capitale, avec un nombreux clergé riche et instruit, une grande noblesse, des étrangers, des ambassadeurs, un commerce et une industrie immenses. Et Liége, comme Venise, était toujours l'asile des princes dépossédés, des grands transfuges, des rois d'Espagne et de Portugal. Barbari avait dû y connaître Peerken Warbeck, le faux duc d'York, qui occupait alors toute l'Europe. Efin, le caractère gaulois ou français des habitants devait plaire à François Jacob, qui ne pouvait comprendre les mœurs, les habitudes et même les idiomes germaniques. Jacob a reçu le

surnom de Walsch, de Wallon, à Nuremberg.

Cependant, longtemps après le départ de Barbari, et ses haines et ses colères contre son infidèle associé, Albert Durer reste encore sous son empire, à son école, sous sa fascination, peut-on presque dire. Il se débat en vain contre cette domination, cette tyrannie lui pèse même parce qu'elle lui rappelle toujours une espèce de trahison, mais il ne sait, il ne peut la secouer, la remplacer. Ce fut seulement la révélation de Mabuse, qui vint donner une nouvelle direction à ses idées, et le poussa enfin à aller, en 1505, en Italie, après le retour de Barbari en Belgique.

Quelques gravures de cette époque, dit M. Thausing, montrent les sentiments qui poussèrent Durer à imiter Barbari et, en même temps, à réagir contre son influence. Ainsi, la petite planche de Barbari où sont représentés Apollon tirant de l'arc et Diane vue de dos, à mi-corps, B. 16, excita certainement Durer à traiter le même sujet, B. 68. M. de Retberg place cet ouvrage vers 1505, mais il doit être plus ancien, peut-être de 1503, comme le porte M. Galichon, ou même vers 1500, comme le donne Heller. Albert Durer ne s'attache que

pour l'ordonnance générale à son modèle; pour les détails, il suit une inspiration personnelle, et il se distingue par une exécution plus magistrale. Dans l'estampe de Barbari, l'Apollon est maigre et raide et sa pose rappelle beaucoup celle de l'Adam, de Durer. Dans l'estampe de Durer, Apollon est trapu, musculeux, sa structure et la violence de ses mouvements font penser à l'Hercule tirant sur les oiseaux du lac de Stymphale, figure d'un tableau de Nuremberg, peint en 1500. C'est encore une imitation de la grande composition sur Hercule ou sur Samson, dont nous avons parlé en la restituant à Mantegna, où l'on retrouve déjà l'Apollon de Durer et de Barbari.

La Diane de cette belle gravure de Durer semble empruntée, assure M. Thausing, à Barbari; son attitude a quelque chose de sentimental et l'inflexion des tailles simples et longues de cet artiste, ajoute-t-il encore. Deux petites gravures de Barbari, dont l'une représente un homme avec un berceau en forme d'auge, B. 11, tandis que l'autre, son pendant, représente une femme de l'Orient avec un enfant et une quenouille, B. 10, ont donné à Durer l'idée de sa famille turque, B. 85,

où les figures sont réunies sur une même feuille. Les yeux grands et écarquillés de ces figures trahissent la jeunesse de l'artiste. M. de Retberg place cette gravure de Durer vers 1495, Heller avant 1500, M. Galichon vers 1497; elle est probablement un peu moins ancienne, vers 1500. La pose élégante des jambes de la femme révèle une inspiration étrangère, dit M. Thausing, et il n'est pas difficile d'en retrouver l'auteur. Mais, dans la conformation du corps de l'homme, Durer se montre déjà plus indépendant.

Enfin, c'est peut-être pour rivaliser avec une des figures qui composent l'excellent groupe des *Prisonniers* ou des *Suppliciés*, un des chefs-d'œuvre de Barbari, B. 17, que Durer a exécuté son saint Sébastien, tourné vers la gauche, les bras attachés au-dessus de la tête, B. 55. Ici, cependant, avoue M. Thausing, Durer, quoiqu'il ait poussé le naturalisme jusqu'à indiquer les poils des jambes, réalisme que les Van Eyck avaient les premiers introduit dans l'art, n'a pu atteindre l'exactitude, la finesse avec laquelle Barbari a rendu la nature. C'est une des premières gravures du jeune artiste de Nuremberg. M. Galichon, M. de Retberg la

placent vers l'année 1497, elle doit être un peu postérieure au départ de Barbari pour Venise et montre toutes les hésitations d'Albert Durer, privé de son ancien guide, de son véritable maître.

Durer parvint enfin à égaler Jacob de Barbari dans la *Famille du Satyre,* B. 69. La gravure de François Jacob montre le plus âgé des deux satyres à demi caché dans un pli de terrain et qui joue de la cornemuse, au lieu de jouer de la flûte, B. 14. Le fond blanc de Barbari a été remplacé avec bonheur par une épaisse forêt dont l'ombre met en pleine lumière les corps des figures heureusement inspirées par le modèle qui stimulait Durer. La pièce est datée de 1505, elle doit être contemporaine de l'Adam et Ève, daté de 1504. Durer a encore ajouté ces arbres à l'*Assomption* de Bellini, dans la vie de la Vierge, B. 94.

Albert Durer se sentant alors maître de son rival parvint bientôt à comprendre les défauts de Barbari : il chercha à les corriger, à les éviter et le tenta heureusement dans l'Adam et Ève, B. 1. M. Thausing a très bien montré l'histoire et les tâtonnements de cette planche, la plus célèbre de l'œuvre et la plus importante de la carrière du

grand artiste. Cet ouvrage l'occupa longtemps, il en existe cinq essais ou cinq épreuves plus ou moins terminées, à Londres, à Vienne et dans l'ancienne collection Limphart, de Florence. Jamais Durer ne paraît avoir tant calculé ses moyens, ses effets, ses études. Mais il voulait enfin se révéler, montrer toute sa puissance et se séparer complètement de Barbari, son ancien maître et son rival, qu'on lui opposait sans doute toujours à Nuremberg, comme Kolb encore à Venise, en 1506. Durer cherchait à appliquer ses règles de proportions à des modèles qu'il empruntait, avons-nous déjà dit, à Mabuse.

On a vu que la Madeleine du Musée de Kensington, ou du Musée de Bruxelles, ou de la Galerie du prince de Wallersten, ou un des cartons, des dessins, peut-être même une gravure lui avait servi de guide.

On peut suivre la marche et la transformation de Durer avec Barbari, en consultant, dit M. Thausing, les origines de l'estampe, qui lui assure dans l'opinion le premier rang comme graveur. Je veux parler, ajoute-t-il, de l'Adam et Ève. Ainsi que l'indique la date placée sur cette fière inscription : *Albertus Durer Noricus faciebat*, la planche fut

gravée en 1504. Cependant, la gravure ne fut probablement entièrement achevée qu'en 1505. Un dessin de l'ancienne collection Posonyi paraît avoir servi d'étude définitive et de modèle pour la gravure. Les figures ont exactement les mêmes dimensions et sont vues en sens inverse.

Malheureusement, nous n'avons pas toutes les nombreuses et incessantes études qui préparèrent et achevèrent ce grand ouvrage. La première pensée paraît en remonter, comme le dit aussi M. Thausing, à l'homme et à la femme que montrait à Durer son jeune ami, et déjà son maître, Jacob de Barbari, vers 1491. L'Adam et Ève n'a jamais été qu'un prétexte d'étude sur le nu, sur le corps humain, et Durer, ajoute M. Thausing, n'avait pas d'autre but.

La composition d'Albert Durer et de Barbari a été certainement inspirée par les deux célèbres volets du retable de Gand, que vint encore admirer Durer dans son voyage en Belgique, en 1521. Ce sont les Van Eyck qui ont véritablement introduit ce sujet dans l'art. Les byzantins l'avaient oublié ou représenté sans sexe, sans nombril, sans aucune idée de la nature, d'après les spéculations mysti-

ques des théologiens. Les éternels chefs-d'œuvre des Van Eyck sont aujourd'hui au Musée de Bruxelles. On n'a qu'à les comparer à un tableau de Lucas Cranacht de la même Galerie, composé dans le système de l'art purement germanique : on découvrira tout le parti que Durer, après Barbari, a tiré des Van Eyck.

Et c'est un des premiers essais des Van Eyck, celui qui se retrouve dans les tapisseries de la vie de la Vierge, nº 524 des photographies de la maison Laurent, qui a servi de premières études. Ces célèbres tapisseries, prises par Charles le Téméraire à la destruction de Liége en 1468, ont été envoyées par Charles-Quint à Madrid, où elles ont subi malheureusement de nombreuses et perpétuelles réparations, un renouvellement complet. Heureusement, beaucoup de dessins de ces grandes et célèbres compositions paraissent être restés à Liége, où Durer a pu encore obtenir les premières esquisses de l'*Apocalypse*, de Roger Van der Weyden. Ces tapis de l'*Histoire de la Vierge*, de la cathédrale de Saint-Lambert, étaient partout si célèbres, que des étrangers, même à Arras, Jean de Valois, les faisaient copier.

Albert Durer a-t-il eu sous les yeux un dessin de Barbari, une espèce d'académie, un tableau, une gravure? C'est ce qu'il est aujourd'hui impossible de décider. François Jacob paraît s'être servi souvent de ces études académiques des corps de l'homme et de la femme. M. Ephrussi a même découvert un bas-relief en bronze avec la marque du caducée et qui appartient certainement pour la composition à cet artiste. Il représente Orphée et Eurydice. Dans ce sujet si différent, M. Ephrussi n'a pu, lui-même, s'empêcher de faire remarquer les similitudes de cet ouvrage avec la célèbre gravure de Durer, où les poses d'Adam et d'Ève ont dû cependant être modifiées. Il en a donné deux reproductions gravées pour mieux faire comprendre les emprunts de l'artiste de Nuremberg.

Deux dessins d'Albert Durer viennent encore nous montrer ses premières études d'après Jacob de Barbari. Ces dessins, dit M. Thausing, exécutés sur un papier fin, solide et très ancien, viennent des collections Bianconi, à Milan, et Fries, à Vienne, et se trouvent aujourd'hui à l'Albertina, à Vienne. L'un nous montre l'Adam de la gravure : c'est la même pose, ce sont les mêmes

formes, seulement un peu plus élancées. L'Ève, au contraire, dans l'autre dessin, diffère encore complètement de la figure gravée. Son corps est maigre, très allongé, ses mouvements sont forcés, ses jambes présentent le même angle que les jambes d'Adam. Elle lève un de ses bras vers l'arbre, pour cueillir une pomme et incline légèrement la tête de côté. La tournure élégante des formes, pauvre en réalité, l'ovale de la petite tête et jusqu'au caractère lâché et irrégulier du dessin surprennent chez Durer et font penser immédiatement, ajoute M. Thausing, à Barbari. Le savant historien allemand reconnaît encore, lui-même, le maître de l'artiste.

On remarque aussi, dans une des jambes d'Adam, dans la jambe qui s'appuie sur le sol, des chiffres ou cotes indiquant tous les rapports. Ce sont précisément les nombres que recommande le premier livre du traité des *Proportions*, et ils s'accordent, en général, avec la figure d'un homme de moyenne grandeur décrite par Durer.

Et ces proportions, ainsi qu'on le verra, sont empruntées à Barbari. Mais son élève, déjà son rival, sait s'affranchir complètement de son maître

dans la figure d'Ève. Nous avons aussi vu qu'on retrouve les formes pleines et la tête un peu courte d'Ève dans une jolie gravure sur bois, où la sainte pénitente, Marie-Madeleine, est transportée au ciel par les Anges, B. 121. Cette charmante composition est empruntée à Jean Gossart. Le corps de la bienheureuse, entouré d'une longue et abondante chevelure, se distingue par une plus grande justesse et par la noblesse de l'attitude. On ne peut regarder sans ravissement, dit M. Thausing, les petits anges qui se pressent, en réunissant leurs efforts pour porter leur précieux fardeau. On ne peut s'empêcher d'admirer surtout, ajoute-t-il, celui qui en bas, à gauche, cherche à soulever le pied de la sainte.

Ces six petits anges sont aussi empruntés à Mabuse, mais Durer en a très heureusement changé la position, — ce qui prouve qu'il s'était servi des études du peintre liégeois. Certainement s'il avait vu la gravure d'Albert Durer, Gossart lui aurait pris ses poses si naturelles, bien éloignées des lignes encore toutes gothiques et byzantines de son beau tableau, qui semble dater de sa jeunesse, avant l'influence de l'Italie sur le grand

artiste, avant ses études avec Jacob de Barbari. Lucas Cranacht a cherché aussi à rivaliser avec Mabuse, il a même ajouté assez malheureusement un septième ange à sa Madeleine, datée de 1506, B. 72. Sch. 88.

Après l'Adam et Ève et son voyage à Venise, en 1505, Albert Durer se sépare presque complètement de Jacob de Barbari. Souvent, alors, il étudie Mabuse, il le copie, il lui emprunte. Mais ce n'est pas ici le moment de faire connaître ces nouveaux rapports de Durer et du grand artiste liégeois, encore si peu connu, dont les gravures surtout n'ont jamais encore attiré l'attention. Et le Mabuse de Durer était la dernière révélation de Jacob de Barbari, son seul maître.

JACOB DE BARBARI

A

VENISE.

François Jacob de Barbari, en Italie, paraît surtout s'être occupé de la gravure sur bois. Le plan de Venise, de 2 mètres 83 millimètres sur 1 mètre 36 millimètres de largeur, a dû l'occuper presque continuellement de 1497 à 1500. Il fallait ensuite l'imprimer, en faire différents tirages, différentes éditions et s'occuper de les placer.

Les dessins seuls de ce grand ouvrage, où tous les édifices, tous les monuments sont scrupuleuse-

ment reproduits, demandaient beaucoup de temps.

La taille des bois a été faite avec beaucoup de soin, probablement en grande partie par Barbari, qui voulait montrer une manière nouvelle, inconnue à Venise et en Italie. Cependant, quelques artistes durent l'aider dans cet immense ouvrage et il avait pu faire venir de Liége des graveurs qu'on rencontre alors en Italie, comme Civeta ou Blès, Patenier, Mabuse, Suavius, Robert Péril, Léonard Thiri ou Davent, qui tous ont laissé des gravures. Beaucoup d'autres Liégeois ont été alors à Venise et peuvent y avoir été appelés par Barbari et même peut-être le typographe Jean de Liége. Plusieurs Italiens furent aussi les élèves de François Jacob et durent aussi l'assister dans cet immense travail, comme Titien, comme Marc-Antoine Raimondi et Zoan Andrea Vavassori.

Les grandes gravures décoratives étaient nées en Belgique de l'architecture et des tapisseries. On en trouve le premier exemple certain, authentique, officiel, dans les comptes des fêtes des noces de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York, célébrées à Bruges le 3 juillet 1468. Il ne reste malheureusement des grands bois de l'*Arc de*

Triomphe, ou des armoiries de Bourgogne, que deux petites copies sur cuivre du XVI[e] siècle. Plus anciennement, les gravures décoratives paraissent avoir été employées pour les tournois des *Preux* et des *Preuses* à Liége, en 1444, dans les affiches de la mort du prince-évêque Jean de Hinsberg, en 1459, et même déjà après la bataille d'Othée, en 1408. Cette grande croisade d'Othée contre les Liégeois rebelles et schismatiques paraît avoir été partout annoncée par la légende xylographique de saint Servais, et la victoire d'Othée, où la délivrance miraculeuse de Maestricht fut illustrée par un grand bois et des tapisseries. L'Église et le duc de Bourgogne devaient annoncer partout leur triomphe. Israël van Meckenen a reproduit un fragment de cette ancienne gravure dans sa Judith. Bartsch. 4. Et Schauflein a rajeuni et recomposé cette grande planche. PASSAVANT, 137.

Après la destruction de Liége et de la chalcographie des Van Eyck, en 1468, par Charles le Téméraire, les grandes gravures décoratives paraissent avoir été longtemps oubliées. Albert Durer tenta le premier de les ressusciter pour l'empereur Maximilien dans le *Char* et l'*Arc de Triomphe*.

Malheureusement, Durer n'en comprit aucunement le caractère et s'oublia dans des détails infinis et impossibles dans une grande affiche. Et Charles-Quint dut charger Robert Péril, de Liége, de graver les grandes généalogies de sa famille et son couronnement à Bologne.

Le plan de Venise a presque les dimensions des *Arcs de Triomphe* de Charles le Téméraire et de Maximilien, qui mesurent près de 3 mètres. Personne n'avait encore essayé des plans de ville de ce format. On s'était toujours occupé cependant des cartes géographiques à Liége, à Saint-Trond, à Stavelot. Après Charlemagne et les grandes tables de l'empire, Wibald avait fait graver sur métal le plan des possessions de l'abbaye de Stavelot au XIe siècle ([18]). Cependant, la planche de Venise, exécutée par Barbari à l'imitation des grandes gravures décoratives de la Belgique, était une véritable création. Et Venise était toute la puissante République qui avait su imposer ses lois aux princes chrétiens et aux souverains mahométans.

On présume que, dans ce grand travail, dans cette coûteuse entreprise, Jacob et Kolb furent

aidés par une riche famille de Venise, les Barberini, et que, par reconnaissance, l'artiste ajouta son nom au sien, comme cela se faisait encore souvent en Italie, à l'exemple de la Rome antique. Cependant, on ne donne aucune preuve de ce singulier usage à Venise, et il est certain que Durer n'accorde jamais ce surnom à François Jacob. Il est seulement connu à Nuremberg et en Allemagne par la désignation de Walsch, l'étranger, le Wallon. Enfin, aucun Barberini n'apparaît dans les nombreux documents sur les plans de Venise : Kolb paraît seul en nom, était probablement seul intéressé dans cette grande spéculation ; seul il devait prendre le surnom de Barbari, qui ne rappelle que d'une manière très défectueuse les Barberini. Et Kolb était très riche et n'avait certainement pas eu recours à des étrangers, qui seraient venus partager ses bénéfices.

François Jacob, comme on l'a déjà vu, prend toujours dans sa signature et les actes authentiques le nom de Barbaris, Barbarus. Cette différence est singulière et importante. Et jamais on ne trouve à Venise le nom de l'artiste avec cette désignation de Barbari, ni même à Nuremberg. Novio-

magus qui, avec Durer, a le mieux connu le célèbre graveur, mais l'a seulement vu après son retour de Venise en 1504, le nomme Jocobus Barbarus Venetus, et les anciens iconographes et Luc de Heere, l'appellent François de Babylone.

On ne peut donc, croyons-nous, trouver dans cette désignation qu'un terme géographique. La Barbarie, que la poésie et le théâtre avaient mise à la mode, était alors célèbre et désignait encore, comme sous les Romains, tous les pays étrangers, dont on faisait Babylone la capitale. Les dictionnaires, M. Raynouard, M. Scheler, M. Littré donnent encore cette signification d'étranger au mot Barbari, comme dans le provençal, comme dans le wallon-liégeois. A Venise, on lui avait sans doute donné ce petit surnom latinisé ou italianisé, pour désigner son origine belge ; c'était la traduction de Walsch. Les Vénitiens étaient trop jaloux, trop fiers de leur grandeur, de leur ville, pour accorder le titre de citoyen à toutes les personnes nées accidentellement dans la puissante République, de parents étrangers. A Liége même, il fallait être né de parents liégeois, dans la cité liégeoise, pour être Liégeois, *Leodius*. François Jacob était

donc aussi à Liége, pour les Liégeois, un *barbari*, et il aura conservé ce surnom de Barbari à la cour poétique de Marguerite, à Malines. Il était toujours un peu perdu, barbare, inconnu, incompris au milieu des populations flamandes. Et c'était un titre vague et sonore qui anoblissait l'amoureux courtisan [1].

Enfin, ajoutons encore : Barbarus, comme l'écrit Noviomagus, est le nom d'un personnage d'un des meilleurs contes du neuvième livre des *Métamorphoses* d'Apulée, qui a exercé tant d'influence sur toute la vie et les ouvrages de François Jacob. Barbarus, un mari jaloux, revient pour surprendre sa jeune femme et trouve seulement sous son lit les sandales de son amant. Ce surnom de Barbari était peut-être aussi une allusion à un épisode de la vie galante du célèbre artiste.

Le caducée ne figure pas sur les plans de Venise, comme monogramme ou signature du graveur. Barbari paraît l'avoir abandonné à Venise. Il ne pouvait, en effet, placer sa marque sur un ouvrage dont la propriété appartenait à Kolb, qui cherchait même à en réclamer tout le mérite et l'honneur. Mais l'artiste a eu soin, comme dans plusieurs

autres de ses compositions, de se désigner en y ajoutant le caducée.

Dans la grande œuvre de 1500, le caducée est dans la main de Mercure, divinité qui domine le plan, comme emblème de Venise et de son commerce. On retrouve encore le caducée dans un autre bois, gravé alors par Barbari. Il est porté par un des soldats des satyres, PASSAVANT, 32. Le caducée apparaît aussi dans plusieurs compositions de Marc-Antoine Raimondi et de Raphaël d'une manière très singulière, très extraordinaire, pour attirer toute l'attention. On peut donc y retrouver une espèce d'indication de l'artiste forcé d'abandonner sa signature, sa marque, pour des raisons commerciales restées inconnues, mais faciles à deviner. Le caducée n'apparaît même pas dans un de ses plus beaux et de ses derniers cuivres, le saint Sébastien, P. 27. Cependant, on le trouve encore dans une des études, un dessin de ce sujet conservé au musée de Florence.

On lira dans les notes le texte de la demande de Kolb au Sénat de Venise, pour obtenir le privilège de la vente du grand plan de la ville. Il lui fut accordé le 30 octobre 1500, pour quatre années,

et le prix en était fixé à trois ducats d'or ([19]).

On doit surtout faire remarquer, dans tous les documents sur ce grand travail, l'absence du nom de Jacob de Barbari, le véritable auteur de l'ouvrage, comme l'ont reconnu tous les écrivains : Kolb n'était qu'un marchand, qu'un spéculateur.

C'est très peu de temps après l'octroi du Sénat que le plan de Venise fut mis en vente, probablement à la fin de l'année 1500, que Luc de Heere semble aussi vouloir rappeler.

Barbari, que tout le monde connaissait comme son seul inventeur, eut un immense succès. Partout on l'avait vu travailler à cette longue entreprise. Et l'exécution était toute nouvelle, absolument inconnue en Italie, avec les hachures serrées se croisant dans plusieurs directions. Le côté pittoresque, personnel, imprévu de la gravure, montre que l'artiste l'a conduite partout de sa propre main, assurent aussi MM. Passavant et Ephrussi.

On en a fait successivement plusieurs tirages. Et on y apporta bientôt les changements faits dans le clocher de Saint-Marc, brisé par un orage en 1479 et rétabli seulement en 1511. Cependant, comme les amateurs recherchaient toujours l'ou-

vrage original, la première édition, on a rétabli, dans les nouveaux tirages, la planche dans son premier état. On paraît en avoir imprimé des épreuves jusqu'au siècle dernier, et même encore en 1838. Les bois sont aujourd'hui précieusement conservés au Musée Correr, à Venise, mais ne peuvent plus supporter aucune impression.

Les succès du plan de Venise durent engager Barbari à composer d'autres grands bois, qui ne sont pas encore connus. On lui a restitué seulement : le *Combat des hommes et des satyres,* et le *Triomphe des hommes contre les satyres,* deux belles pièces gravées avec beaucoup de science, de finesse, un peu dans le goût italien. On les a même pris souvent pour des eaux-fortes. M. Harzen a retrouvé dans des épreuves des trous de vers. M. Galichon refuse toutefois ce beau travail à Barbari et l'attribue à Signorelli. Cependant, la taille du bois n'appartient pas à l'Italie, et le dessin, la composition inspirée par Apulée semblent bien convenir à Barbari, qui y a placé son caducée. Aussi, ces deux pièces figurent partout dans l'œuvre du maître.

On peut facilement comprendre que l'impres-

sion, la publication, la vente d'une gravure si importante, que le plan de Venise, a nécessité la création, l'établissement durable et permanent d'un grand atelier, d'une véritable chalcographie. Un nombreux personnel de graveurs, d'imprimeurs, d'artistes devaient être attaché à une semblable maison. Il fallait alors tout créer pour ce nouveau commerce : les bois, les cuivres, le papier, l'encre, les presses. L'idée de Marc-Antoine Raimondi de s'enrichir et de se rendre célèbre en travaillant à la gravure à Venise, comme Albert Durer à Nuremberg, prouve encore que cette industrie était inconnue en Italie. Les petites xylographies que l'on trouve, avant Barbari, dans les impressions vénitiennes sont sans importance, appartiennent à l'atelier de Mantoue, ont un autre caractère, une autre manière.

De Jacob de Barbari date véritablement, en Italie, un nouvel art et de grandes publications enrichies de bois encore partout célèbres. Le *Poliphile* est certainement le plus beau et le plus extraordinaire. Il est sorti, en 1499, des presses d'Alde Manuce, qui venait d'établir sa typographie à Venise. Le *Lascaris*, son premier ouvrage, est

daté de 1494. Et sa grande marque typographique, l'ancre, apparaît seulement en 1498. Cette figure, ce symbole offre beaucoup de rapports avec le caducée. L'un représente la paix, l'autre, l'espérance, la verte espérance, la couleur de Barbari, le célèbre amant vert de Marguerite d'Autriche. L'ancre et le caducée semblent dériver de la même source et offrent le même caractère, le même dessin. Ne viendraient-ils pas du même artiste?

Au grand essor de la gravure à Venise, vers 1500, se rattache la présence de Zoan-Andrea Vavassori, qui avait pu être appelé de Mantoue, en 1497, par son ancien condisciple, pour travailler au grand plan dont, il a donné une espèce de réduction. Enfin, le mystérieux graveur connu sous le nom de maître aux Dauphins, que lui ont donné M. Piot et M. Duplessis, appartient à l'école de Barbari.

Pendant son long séjour à Venise, Jacob de Barbari a dû se lier avec beaucoup d'artistes et paraît avoir surtout connu Titien, Giorgione, Andrea et Marc-Antoine Raimondi. M. Galichon a déjà attribué souvent le faire de François Jacob à Giorgione. Cette similitude vient peut-être

cependant de Léonard de Vinci, leur maître commun. Les rapports avec Titien, Andréa et Marc-Antoine n'ont jamais été indiqués et doivent surtout nous arrêter.

Un artiste plus grand encore que Durer, sur lequel Barbari a exercé une immense influence, est Titien. Vecelli, si célèbre sous le nom de Titien, devint à l'école de François Jacob le premier paysagiste, le premier xylographe de l'Italie. Vasari, lui-même, qui a connu si intimement Titien, dit qu'il recevait dans sa maison des peintres tudesques, qui excellaient dans le paysage. « E tenuto percio in casa alcuni Tedeschi pittori eccelenti pittori di paesi e verzure [20]. »

Les premiers paysages de Titien semblent remonter vers 1500. Albert Durer n'est venu à Venise qu'à la fin de l'année 1505 et ne paraît pas avoir vu Titien, qu'il ne nomme jamais. Titien, comme graveur, cherche seulement à rivaliser avec Barbari, dans de grands bois, qu'il a, dit-on, gravé ou plutôt seulement dessiné. Cependant, on a toujours parlé anciennement des gravures de Titien. Bartsch a cru même devoir conserver son nom dans son ouvrage, en contestant les huit

cuivres attribués à cet artiste qui appartiennent certainement à l'école de Barbari, même les *Trois flûteurs*, restitué à Paul Pauwels. Pour les xylographies, il paraît assez certain que Titien a tracé des compositions de ce genre, comme le *Triomphe de la foi*, de 1505, gravé sur bois par Boldrini. PASSAVANT, t. VI, p. 221, nº 9. NAUMANN, t. V.

François Jacob pouvait seul alors en Italie initier Titien dans l'esprit, la manière, le travail de ces grands ouvrages, dont les privilèges des plans de 1500 lui assurent l'invention ou l'introduction à Venise. Le *Triomphe de la foi* obtint bientôt en Belgique un grand succès, tandis qu'il était presque partout oublié. Un graveur de Gand, Lambert, qui paraît avoir fait ses études xylographiques à Liége, où était encore la seule école de gravure, a copié les bois de Boldrini dans un grand ouvrage très rare et très curieux, qu'a fait reproduire M. F. Vander Haeghen. Un autre graveur flamand, Audenarde, a retravaillé les mêmes sujets à Rome. Théodore de Bry, de Liége, a donné, dans une de ses célèbres frises, une autre esquisse de la belle composition de Titien, qu'il a fait véritablement connaître. Lambert Lombard en a aussi copié

des sujets et s'attacha, dans ses études en Italie, à l'école de Titien, après avoir été se former à Middelbourg, près de Mabuse, l'ami et le disciple de Barbari. Félibien assure même que plusieurs ouvrages de Lombard sont attribués au célèbre peintre vénitien. Enfin, Robert Péril s'est encore inspiré du grand artiste dans ses bois du couronnement de Bologne. Et une des premières gravures de Lambert Suavius, une eau-forte, est peut-être le portrait de Titien. (M. Renier, 114-148 millimètres, n° 108.) Cette grande et universelle réputation de l'artiste à Liége ne paraît pas avoir été sans influence sur ses succès près de Charles-Quint et de Marguerite d'Autriche. Titien fut le peintre en titre de toute la famille impériale. Il a multiplié leurs portraits, il a peint leurs femmes, leurs maîtresses, leurs chapelles, leurs boudoirs. Il a fait surtout pour eux ses plus belles Vénus, comme Mabuse et Barbari. L'artiste en fut généreusement récompensé, assure déjà Vasari, qui ne cache pas cependant que l'Italie n'estimait pas tant le maître vénitien. Michel-Ange lui reprochait même peut-être d'être trop flamand, de ne pas savoir le dessin, de ne pas connaître l'antique. Le seul élève que

Vasari accorde à Titien, parmi tant de peintres qui avaient voulu l'imiter, le seul qui pouvait se vanter de l'être, ajoute-t-il, au-dessus de tous les autres, est le Belge Jean ou Jean Calcar. C'est le célèbre graveur de Vésale, ce qui vient encore prouver que son maître n'était pas étranger à l'art ni à tous les secrets de la xylographie. Et Calcar a fait les premiers chefs-d'œuvre de la gravure anatomique, avec des pièces doubles ou triples pour être superposées, comme dans les ouvrages modernes, qui ont si souvent réclamé les inventions du XVe siècle.

Titien, pour prendre des conseils et des leçons de Jacob de Barbari, pour la gravure, pour la xylographie, avait dû le tenir longtemps dans sa maison, comme dit Vasari. Il a pu ainsi s'initier, comprendre le paysage, créé à l'école des Van Eyck. Ce mot *tenuto* ne veut pas dire que l'artiste vénitien, encore jeune et sans fortune, logeait, hébergeait les artistes germaniques, mais seulement qu'il les recevait chez lui, dans son atelier. Vasari paraît vouloir surtout montrer que Titien voyait des artistes étrangers pour apprendre l'art et la science des terrains, des verdures, au lieu

d'aller lui-même trouver le professeur, comme cela se faisait et se fait ordinairement, — ce qui semble prouver que ces artistes étrangers, ces paysagistes tudesques n'étaient pas encore établis, venaient d'arriver à Venise, n'avaient pas encore d'école, de maison, que cet art, enfin, le paysage, était inconnu à Venise comme en Italie. Trois ou quatre tableaux de Mantegna n'étaient que des exceptions, que le séjour de Barbari à Mantoue peut seul expliquer.

Liége paraît alors se renfermer presque complètement dans la contemplation de la nature, dans l'étude du paysage. Les eaux, les bois, la campagne détournaient les yeux des ruines de la patrie et empêchaient de penser aux malheurs, aux guerres et à la grande destruction de 1468. Bles, Patenier, Bout, Léonard Thiri ou Davent, Hans Lautensack sont alors ses plus illustres représentants et les créateurs d'un nouvel art, d'une nouvelle école. Bles pouvait être alors déjà à Venise, où il était certainement plus tard et reçut le nom de Civetta. Il y avait été rejoindre peut-être Barbari avec d'autres Liégeois, comme Robert Péril, pour travailler au grand plan de

Venise. Patenier ne fit pas un long séjour en Italie. Durer doit l'avoir connu avant son voyage à Anvers; cependant, il ne le cite pas, à Venise, en 1506, et leurs rapports, très intimes, paraissent remonter à leurs premières études, à Liége, vers 1494. Durer assista en 1521 au second mariage de Patenier.

Comme paysagiste, Titien relève seulement de Barbari. L'Italie n'avait pas encore adopté le paysage, elle ne le comprend qu'après le grand artiste vénitien. Michel-Ange, le plus grand, le plus pur génie italien, le condamna toujours, assure François de Hollande. Lambert Lombard, dans sa révolution italienne, fidèle aux principes des plus grands artistes de Rome et de Florence, voulut même proscrire à Liége le paysage. L'Allemagne aussi n'avait pas su comprendre avant Durer l'art dans la nature, le ciel, les eaux, les arbres, les lointains créés par les Van Eyck. Ni l'école de Cologne avec Stephan, ni Nuremberg avec Wolgemut, ni aucun artiste allemand n'avait adopté le paysage, les verdures, les *verzure* de Vasari, comme on disait, pour les tapisseries, et comme le dit encore Molière, ce qui vient aussi prouver que cet art appartient aux provinces wallonnes de la Belgique,

qui ont retenu ce mot pour désigner toutes les couleurs vertes, les fleurs, les herbes, les arbres, le printemps. Albert Durer vint le premier initier les écoles germaniques à ces nouvelles créations, à ces nouveaux champs d'études et de chefs-d'œuvre, et on leur a donné en allemand le nom de terrain, Landschaft, en anglais, Landscape.

Durer et Titien paraissent n'avoir jamais eu aucun rapport, ni en 1506, ni plus tard. Titien n'était probablement pas à Venise en 1506. Barbari a pu seul alors, pendant dix ans, avoir une grande influence sur le jeune artiste et sur toute la nouvelle école lombarde et vénitienne. Passavant a déjà indiqué cette longue et heureuse influence sur Benedetto Mantegna, sur le maître I B et même sur Bellini ou sur Campagnola. Les traces de Durer qu'il retrouve dans leurs ouvrages appartiennent à Barbari, son premier maître. Ce n'est pas un voyage de quelques mois qui peut initier toute une école à une nouvelle manière, à d'autres sujets, à d'autres principes. Et Durer prouve lui-même qu'il était isolé à Venise, peu aimé, peu estimé des artistes vénitiens.

Titien, né en 1477, n'avait pas encore vingt ans

à l'arrivée de François Jacob, âgé alors d'une trentaine d'années et qui devait être dans toute la force du talent, agrandi par l'Italie, par la réalisation de ses rêves, de ses désirs, de ses espérances. Titien lui doit non seulement la révélation de la nature, mais le goût des sujets antiques, païens, du nu, qu'il paraît déjà adopter dans ses Vénus, les sujets mythologiques, les bacchanales, qui plaisaient tant au voluptueux Barbari et qu'il introduisit avec les nudités en Belgique, assurent Abry et Karl Van Mander.

Titien doit surtout à Barbari tous les progrès qu'on remarque alors dans sa peinture plus finie, plus travaillée, plus léchée même, peut-on dire, d'une si grande finesse, d'une si grande minutie qu'il abandonne bientôt, après le départ de Jacob, pour reprendre son pinceau si vif, si ardent, si grandiose.

Tous les rapprochements qu'on a faits entre Durer et Titien viennent du maître commun des deux artistes, comme le *Tribut de César*, l'œuvre principale de la jeunesse du grand génie vénitien, vers 1500. La finesse de l'exécution rappelle le talent des miniatures de toute l'ancienne école des

Van Eyck. Mais ce n'est pas seulement par les qualités extérieures, par le soin minutieux de la facture que ce tableau rappelle les anciens maîtres belges, c'est par l'inspiration intérieure, dit M. Thausing. Cette tête du Christ, si noblement exprimée, dont les yeux bleus regardent en face avec tant de douceur et de pénétration le perfide interrogateur, est d'origine germanique. On reconnaît déjà l'énergie de Durer, unie avec la sensibilité de Barbari, ajoute M. Thausing, en rappelant lui-même le souvenir de Barbari. Ce mélange d'expression appartient alors entièrement au maître au caducée. Durer n'était encore que son élève. Ce chef-d'œuvre est impossible avec tout ce qu'on connaît du jeune artiste de Nuremberg.

Jésus parmi les docteurs montre encore une semblable association de sentiment. Le tableau de Titien l'emporte sur toutes les peintures de Durer, avoue même M. Thausing. Sous le rapport du goût, de la manière grandiose, il est impossible de les comparer. Albert Durer est toujours au-dessous de lui-même, ajoute son savant biographe allemand, dans tout ce qu'il nous reste de ses tableaux.

C'est probablement Titien qui a fait connaître,

à Barbari, Giorgione. Barbarelli, ou le Giorgione, paraît aussi alors s'essayer dans le paysage, comme on peut le voir dans des tableaux de Venise et de Londres, avec des lointains dans le genre de l'école de Roger Van der Weyden. Malheureusement, les œuvres de Giorgione sont très rares et ne permettent pas une comparaison, une étude; ses grandes fresques sont même entièrement perdues. C'étaient des allégories mystérieuses et symboliques, dans le génie de l'Apocalypse de Roger, qu'il paraît avoir beaucoup imité. Les maîtres belges dominaient encore à Venise et dans toute l'Italie.

Titien fit aussi peut-être connaître à Barbari les Grimani, qui possédaient plusieurs de ses ouvrages et le magnifique manuscrit de Venise, où Jacob et Gossart ont travaillé.

On peut seulement étudier en Italie toute l'influence de Barbari sur Titien et son école. On a même été jusqu'à dire que le grand génie vénitien, dans sa jeunesse, avait été tellement dominé par les artistes flamands, qu'il avait hésité entre leur manière et celle des Italiens. Plus tard encore, à la cour de Charles-Quint, Titien se rapproche des grands peintres belges. Et à Bologne, lorsqu'il

faisait le portrait de l'Empereur pour son couronnement, il a dû voir Robert Péril de Liége et les Liégeois qui l'accompagnaient pour dessiner et graver les fêtes des cérémonies impériales, — ce qui vient aussi prouver que la xylographie était encore peu pratiquée en Italie. Titien n'est peut-être pas même resté tout à fait étranger aux belles compositions du célèbre graveur liégeois, qui rappellent un peu le *Triomphe du Christ* et les autres ouvrages de Boldrini ou d'Andrea Andreani. Seulement, la taille du bois est différente dans Robert Péril et sa manière appartient entièrement à l'école liégeoise.

Tout reste donc à découvrir sur les rapports de Titien et de Barbari. Jacob paraît avoir pendant dix ans la même influence sur le grand artiste italien, que pendant quinze ans sur Albert Durer, le premier génie de l'Allemagne. Et c'est la Belgique qui a fait alors toute la gloire de Titien, si mal appréciée d'abord en Italie.

Il est probable qu'on retrouverait dans les nombreux ouvrages du grand peintre vénitien — le catalogue en comprend un millier — quelques tableaux qu'on pourrait restituer à Barbari. Jacob paraît

avoir beaucoup peint à Venise. Or [illegible] des portraits. Cependant, comme [illegible] plus loin, on ne conserve aucun ouvrage [illegible] tique du célèbre artiste. Les portraits [illegible] les biographes portent un autre nom [illegible] vent, par leur date, lui appartenir. Il serait [illegible] important de retrouver des traces des rapports [illegible] Barbari et de Titien, des études qu'ils ont [illegible] ensemble sur le cuivre, sur le bois, des [illegible] xylographiques, des paysages qu'a dû lui [illegible] son maître pour servir à leurs leçons. [illegible] existe, paraît-il, beaucoup à Venise et en Italie.

Un artiste qui avait aussi alors de nombreux rapports avec Barbari est Marc-Antoine Raimondi, le plus célèbre graveur italien. Vasari a raconté comment il avait quitté l'atelier de Francia, à Bologne, où il s'occupait de l'orfèvrerie et gravait surtout des ceintures, très recherchées par les belles italiennes. Arrivé à Venise, il y trouve, dit Vasari, des marchands flamands qui vendaient sur la place Saint-Marc les ouvrages d'Albert Durer. Ces gravures frappèrent Marc-Antoine d'une telle admiration, *stupefatto*, qu'il en acheta pour tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne.

ıérant, ajoute Vasari, quel honneur et quelle
-e pourrait acquérir celui qui cultiverait cet
ı Italie, il résolut d'y appliquer tous ses
s, toute son intelligence. Ce qui vient bien
ver que la gravure était encore à peu près
nue à Venise et que Durer n'a pu cer-
ement y apprendre la science du cuivre et du
, dont son travail excitait tant d'étonnement,
semblable enthousiasme.

Raimondi commence alors à copier, à contre-
re les plus anciens cuivres de Durer, à étudier,
imiter sa manière. De là date la nouvelle car-
ère du grand et célèbre artiste et ses essais de
ravures, simples copies des premiers ouvrages
l'Albert Durer.

L'Offre d'Amour, B. 650;
La Sainte Famille, PASS. 304;
La Promenade, B. 652;
La Dame à cheval, B. 649;
L'Enfant prodigue, PASS. 305;
L'Oisiveté ou le Songe, B. 651.

C'étaient les premières pièces que Durer avait gravées à Liége, avec le concours de Jacob de Barbari. Marc-Antoine n'osa pas alors copier les

ouvrages que l'artiste avait composés seul à Nuremberg.

On ne connaît pas malheureusement l'année de ce voyage de Raimondi à Venise. Il était né vers 1475 et devait être encore dans l'ardeur de la jeunesse. On sait qu'il n'a commencé à dater ses cuivres, comme Durer, qu'en 1505, et ce ne sont pas certainement ses premiers essais. Enfin, Albert Durer vint à Venise en 1505 pour se plaindre au Sénat de ces audacieuses contrefaçons, preuve qu'on les avait déjà mises en vente, qu'elles étaient même parvenues en Allemagne. L'arrivée à Venise de Raimondi doit donc se fixer avant 1500. Heinecken place aussi ses études sur cuivre à la fin du XVe siècle (81).

Le seul marchand qui pouvait posséder alors dans cette ville les premières gravures, les premiers dessins de Durer est Barbari. Orlandi les fait aussi venir, en effet, de la Belgique ou d'Anvers. Et Jacob était même probablement le seul graveur établi dans cette ville, comme le prouvent les privilèges du plan de 1500, ou l'étonnement de Raimondi à la vue des gravures d'Albert Durer et son entreprise de les imiter, de les copier. Si

Raimondi n'était pas arrivé à Venise à peu près en même temps que Barbari, il aurait dû connaître à Bologne ses gravures et n'aurait plus eu cette surprise, cet enthousiasme d'un art nouveau. C'est donc en 1496 qu'on doit placer la rencontre de Marc-Antoine Raimondi et de Jacob de Barbari.

Et Marc-Antoine copie non seulement les premières gravures de Durer, mais s'inspire de sa manière, comme le dit Vasari, de sa première manière, dont Barbari, on le sait, était le seul créateur. Et parmi les essais de Raimondi dans le goût de son modèle, on trouve trois pièces qu'il n'a pu faire que sur les dessins d'Albert Durer, puisque cet artiste ne les a pas gravées. Ce sont : un *Calvaire,* B. 645, la *Mise au tombeau,* B. 646, que l'on doit placer parmi les premiers ouvrages du jeune graveur, et enfin la *Vierge à la Porte,* de 1520, mais des épreuves n'ont pas de date et la planche paraît plus ancienne. Cette pièce a beaucoup occupé les critiques. M. Reid et M. Thausing n'y trouvent qu'un pastiche, ce dernier en accuse même Gilles Sadeler. La copie de Marc-Antoine fait tomber

toutes ces suppositions. Et on y retrouve la manière et les sujets des anciens dessins de Durer de l'*Apocalypse,* de la *Promenade,* B. 90, 92, 94, ce qui vient en confirmer l'authenticité. Cependant la *Vierge à la Porte,* PASS. 302, est certainement postérieure à la *Mise au tombeau,* que Bartsch regarde comme un des essais primitifs de Marc-Antoine.

Cette gravure du jeune artiste est peut-être même son premier travail, son début. Nous avons aussi vu que l'Hercule et des bois de Durer avaient été copiés, imités par Raimondi avant leur publication en Allemagne. Ce sont ces reproductions de pièces inédites, que personne ne devait connaître, qui ont dû surtout, à Nuremberg, étonner Durer, exciter toute sa colère, toute sa jalousie, et enfin le faire arriver en 1505 à Venise, après le départ de Jacob de Barbari, qu'il pouvait seul craindre et soupçonner.

Toutes les inquiétudes, toutes les passions d'Albert Durer avaient du redoubler, en effet, en apprenant que deux grands ateliers étaient formés pour reproduire, pour contrefaire les ouvrages de la chalcographie qu'il venait de créer avec tant de

dépenses à Nuremberg. Jean ou Zoan-Andrea Vavassori, élève de Mantegna, était aussi arrivé à Venise après les nouveaux essais de Marc-Antoine; peut-être que Barbari, son ancien condisciple à Mantoue, l'avait fait venir pour travailler au grand plan de 1500, dont il a donné une espèce de réduction. Passavant et les documents semblent attester la présence d'Andrea à Venise dès 1497; cependant ses premières gravures remontent au XVI[e] siècle. Ce qui vient encore fixer la rencontre de Raimondi et de Barbari à l'année 1496, à son arrivée de Nuremberg, à son installation à Venise, comme le dit Vasari. Ce célèbre écrivain prouve bien, en effet, que Marc-Antoine a eu le premier l'idée de copier les gravures de Durer et d'introduire cet art et cette industrie à Venise; ce qui vient aussi démontrer que la science du cuivre, du burin était encore très peu connue, très peu pratiquée en Italie, que la chalcographie de Nuremberg était toute nouvelle et avait attiré partout l'attention, éveillé la concurrence.

L'atelier, la maison des Engelbrecht et des Cornelis, les disciples et les associés des Van Eyck, les premiers graveurs, les célèbres maîtres

de 1466, était resté cachée et mystérieuse. On n'a pu encore en pénétrer l'origine ni l'histoire. Luc de Heere, lui, assure seulement d'une manière positive l'invention de la gravure sur bois et sur cuivre et de l'encre à imprimer, suite de la découverte des couleurs à l'huile des Van Eyck. L'Italie avait connu très peu de ces anciens ouvrages, dont on retrouve des traces chez ses premiers graveurs et dans Mantegna. Mais les planches de cuivre pour graver étaient toujours très rares, puisque Mantegna, pendant sa longue carrière, a donné seulement vingt-huit pièces, et six ou sept cuivres paraissent avoir servi pour tout le travail et l'impression. C'est cette rareté des cuivres qui vient expliquer comment on a pu détruire en Italie les deux premiers chefs-d'œuvre de la gravure, les deux *Vierges* de Maestricht ou d'Einsielden des maîtres de 1466.

On sait que ces deux belles planches ont été gravées pour les vœux de Louis XI à Notre-Dame et à Saint-Servais de Maestricht. Ces deux cuivres furent pris en 1468 pendant les pillages du sac de Liége. Ils reçurent alors les inscriptions d'Einsielden, sans rappeler en aucune manière le

célèbre pèlerinage de cette ville. Bientôt ils passèrent en Italie, où ils furent repolis à Padoue en 1470, pour y graver un chevalier : *Guerino*. Mais l'art de préparer le cuivre était si peu connu en Italie, qu'on ne put réussir à effacer complètement l'ancienne gravure des maîtres de 1466, qui reparaît dans les épreuves du guerrier chevaleresque. PASSAVANT, t. V, p. 195.

L'art et la science de graver sur bois étaient cependant encore moins pratiqués à Venise, puisque Marc-Antoine et Zoan-Andrea durent copier sur cuivre les xylographies d'Albert Durer. Les Aldes ont donné, en 1499, un ouvrage célèbre, le *Poliphile,* dont les bois sont des chefs-d'œuvre. Mais cet ouvrage est si extraordinaire dans le génie et la manière de Barbari et de Franck de Luxembourg, qu'on ne sait comment l'expliquer. Et dans les imitations qu'on en a faites partout, jamais on n'a pu atteindre cette finesse, cette perfection. Dans la réimpression de 1545, Alde avait dû donner deux nouvelles planches dont l'infériorité seule montre l'oubli, la décadence d'un chef-d'œuvre mystérieux resté sans précédent et sans héritier en Italie.

Papillon croit qu'on a copié sur cuivre les bois d'Albert Durer, parce qu'il fallait moins de temps. Mais il fallait, pour graver sur cuivre, sur métal, un graveur. Et le travail du bois, très long, très difficile, était tout matériel, tout mécanique, ne demandant que la patience et l'habitude. Papillon oublie d'ajouter combien les anciens artistes avaient de difficulté à se procurer des cuivres. Les criblés ou les gravures interrasiles ne vinrent que de l'emploi de matières moins dures. Woeriot, le premier en France, parvint, avec la protection des ducs de Lorraine, avec un grand atelier d'orfèvrerie, des fonderies, à fabriquer des cuivres. Duvet avait dû presque toujours travailler sur des métaux plus doux, qui ont rendu si rares toutes ses gravures, en limitant leur tirage. Durer ne put même jamais obtenir les grands cuivres des premiers graveurs qu'on retrouve à Liége dans l'œuvre de Suavius. Wille se plaint encore souvent à Paris, au XVIIIe siècle, de ne pouvoir trouver un métal bien préparé. Et les grandes planches, les succès, les inventions des Demarteau, des Coclers, les derniers graveurs liégeois, venaient du choix des matières premières.

Andrea et Raimondi, dans leurs contrefaçons de Durer, semblent se partager les dépouilles de la nouvelle chalcographie de Nuremberg. Marc-Antoine paraît revendiquer les œuvres dont Barbari réclamait l'invention; Andrea copie les compositions inspirées par Mantegna, son premier maître, comme l'histoire d'Hercule, des Parques. C'est sans doute Barbari, qui avait dû le connaître à Mantoue, qui lui a indiqué les seize grandes compositions de l'Apocalypse, qui ont dû l'occuper plusieurs années. La préparation des grands cuivres avait seule demandé beaucoup de temps, un long et très difficile travail. C'est à Venise qu'on paraît alors créer l'industrie et le commerce des planches pour la gravure. Liége et Venise eurent longtemps le monopole de la dinanderie renouvelée au Xe siècle à Dinant, qui lui a donné son nom. Marc-Antoine est le premier graveur italien qui paraît avoir obtenu facilement tous les cuivres nécessaires à ses ouvrages si considérables. Seul il peut rivaliser avec la grande chalcographie des maîtres de 1466, des Israël, des Suavius, des De Bry. Durer n'a gravé qu'une centaine de planches sur métal, et dut même souvent se servir

du fer et d'autres matières. Cort, l'élève de Lambert Lombard à Liége, obtint encôre à Rome des privilèges pour la préparation de l'or et de l'argent pour la gravure.

Les seize planches de l'*Apocalypse* n'ont pas été achevées, quinze seulement furent reproduites par Zoan-Andrea Vavassori à Venise. L'arrivée d'Albert Durer dans cette ville, en 1505, paraît avoir fait arrêter l'ouvrage, par une convention entre les deux artistes, comme Marc-Antoine en fit une autre à Bologne, en 1506, pour conserver leurs droits de propriété sur leur ouvrages. Plusieurs des gravures de Zoan-Andrea sur l'*Apocalypse* de Durer semblent même avoir été faites sur d'autres copies des compositions de Roger Van der Weyden.

Cependant Andrea continua à donner de nombreux tirages de ces quinze planches de l'*Apocalypse* et en fit même de nouvelles éditions à Venise, chez Paganinus en 1516, et à Milan en 1520.

On ne comprend pas ces audacieuses contrefaçons en Italie, et même à Strasbourg, en 1502 par Jérôme Greff, avec son seul nom, si Durer

était le véritable auteur, le seul créateur de ces chefs-d'œuvre. L'Italie dépendait alors de l'Allemagne, comme Strasbourg. Albert Durer avait obtenu de l'empereur Maximilien, son noble et généreux protecteur, de nombreux privilèges pour lui assurer partout tous les droits de propriété sur ses gravures. Et on donnait à Venise et à Strasbourg des contrefaçons de l'*Apocalypse*, sans même conserver le nom de Durer. Cependant Durer ou sa veuve, si cupide, si irrascible, qui faisait poursuivre ses droits les moins importants, les plus douteux, ne réclame jamais. Ce silence n'est-il pas seul un aveu que les dessins de l'*Apocalypse* n'appartiennent pas à Durer, qu'on lui en contestait alors la propriété en Italie et à Strasbourg?

On a déjà fait remarquer que, dans les premières souscriptions de ce célèbre ouvrage, il n'en réclame jamais l'invention, et ne prend que la qualité bannale d'imprimeur, *gedruckt, impressa,* en 1498 et en 1511. Dans la *Passion* et la *Vie de la Vierge*, Durer dit *effigiata et per figuras digesta*, ce qui laisse encore un doute. Une grande partie de ces belles compositions appartiennent, en effet, à l'Italie et aux Bellini. Et, dans le *Char du*

Triomphe de Maximilien, Durer se proclame positivement l'inventeur et l'arrangeur, *erfunden und geordnet.*

Zoan-Andrea et Raimondi n'ont pu tenir que de Barbari leurs premiers ouvrages, les premiers dessins d'Albert Durer. Et Barbari a pu seul leur en faire comprendre l'esprit, la manière. Pour refaire ces gravures, il fallait un guide, un maître. Pour copier des bois sur métal, il ne suffisait pas de voir. Marc-Antoine n'était encore qu'un orfèvre. Et ses premiers cuivres ne sont pas des essais, des ébauches informes. L'impression, l'encre, le tirage ne laissent presque rien à désirer. Raimondi devint bientôt à cette nouvelle école le premier graveur de l'Italie. Pouvait-il mieux choisir que Barbari, pouvait-il même trouver un autre maître à Venise?

En effet, on retrouve encore dans beaucoup d'autres gravures de Raimondi le goût, l'esprit, la composition de Jacob. Les Satyres, les Bacchus, les Vénus, les Priapes, qu'il aimait tant à reproduire d'après l'antique, presque tous les sujets mythologiques de l'œuvre de Marc-Antoine sont de l'inspiration de Barbari.

C'est ce maître seul qui a pu lui inspirer le

goût des sujets érotiques, qui ont fait sa malheureuse célébrité. M. Ephrussi, M. Thausing ont déjà fait remarquer que le Satyre, B. 285, un de ses premiers ouvrages, est emprunté à l'Hercule de Durer. B. 73, que nous avons restitué à la grande composition de Barbari. Raimondi n'avait pu même penser à ces sujets légers et voluptueux dans l'atelier du religieux Francia, comme le dit aussi Passavant. Les premiers sujets mythologiques de Titien appartiennent à la même inspiration ou à Jacob de Barbari.

Raimondi, après avoir copié, imité Durer, a gravé ensuite les dessins, les compositions de Barbari. Marc-Antoine, en effet, a très peu gravé d'après ses propres ouvrages; plusieurs écrivains affirment même qu'il a toujours copié, comme beaucoup de graveurs. Et après le départ de Barbari, Raimondi, sans son maître et son fidèle guide, dut bientôt abandonner Venise. Albert Durer ne l'y trouva plus en 1505, et, pendant son long séjour dans cette ville, il n'en parle jamais; il dut même aller le trouver à Bologne en 1506.

On peut présumer que Raimondi n'a si hardiment, si audacieusement contrefait les premières

gravures de Durer, qu'avec l'assentiment de Barbari, qui en revendiquait ainsi la paternité, l'invention. On sait, en effet, que Durer ne put obtenir des autorités de Venise qu'une défense de placer son monogramme A D sur les copies. Mais c'était ainsi reconnaître que le mérite de la composition ne lui appartenait à aucun titre, que le copiste avait obtenu l'autorisation du véritable auteur. Sans doute que le Sénat et les magistrats avaient été instruits des premiers rapports de Durer et de Barbari et connaissaient déjà l'origine, le véritable inspirateur des ouvrages copiés par Marc-Antoine.

Jacob de Barbari avait revendiqué ses droits, ses titres sur son élève et ses anciens ouvrages. Barbari avait prouvé qu'il était le seul maître du graveur, que c'était pendant son séjour dans sa maison, à Liége, de 1490 à 1495, qu'il avait tout appris, qu'il avait composé ses premières gravures. Barbari enfin revendiquait probablement tous les essais de Durer avant leur séparation à Nuremberg en 1496. Et c'est pour rejeter, anéantir ces prétentions, ces réclamations, que Durer place vers cette époque une date à tous

ses ouvrages, donne un millésime à toutes ses planches. Il ajoute même à ses productions antérieures, non republiées à Venise, des années trop récentes ou trop anciennes, des dates impossibles.

Presque, aucun de ses dessins ne rappelle, en effet, son long séjour en Belgique, de 1490 à 1496, où il a tant travaillé, où il a créé tout son génie, toute sa nouvelle carrière. Vasari avait même eu connaissance à Florence de ces nombreux dessins qui avaient servi, dit-il, à établir la chalcographie de Nuremberg, et semble aussi en contester la propriété au jeune artiste. Et Durer place avant son voyage, avant ses études, avant 1490, beaucoup de compositions certainement moins anciennes. Il donne même l'année 1484 à son beau portrait, par une erreur ou une fraude évidente. Il espérait peut-être ainsi échapper aux revendications de son ancien maître, qui ne pouvait avoir aucun droit sur des ouvrages antérieurs ou postérieurs à leurs relations. Il voulait faire croire à son talent, à son génie avant son grand voyage d'études en Belgique, *in Belgio*.

Ce procès d'Albert Durer à Venise, dont tous

les écrivains ont parlé, sans trouver les gravures en litige, lui avait coûté de longues démarches, trois séances devant les magistrats et, enfin, une dépense de quatre florins. Ces discussions paraissent aussi avoir laissé un long ressentiment dans l'esprit du jeune artiste contre ses premiers maîtres et sa première école, qu'il cherche toujours à faire oublier. Tout son avenir, toute sa fortune, toute sa gloire, étaient, en effet, engagés dans ce débat. Les tribunanx de Venise n'avaient contesté, n'avaient rejeté les droits de Durer sur ses gravures, n'avaient défendu d'y placer son chiffre ou son nom que parce qu'ils lui en refusaient l'invention. Mais cette invention était tout : la célébrité et ses bénéfices. De là les grandes colères de Durer et ses accusations contre tous les artistes vénitiens qui menaçaient, dit-il, sa vie, et copiaient partout ses ouvrages en les blâmant, en les critiquant.

Cependant il n'a jamais été permis, ni légalement, ni moralement, de s'emparer du travail, de l'œuvre, de l'invention d'un artiste pour y attacher son nom, de s'en faire un titre de gloire et de célébrité. Les nombreux privilèges de l'empereur

Maximilien, accordés à Albert Durer pour ses gravures, en sont une preuve. Aussi Durer n'accepta-t-il pas cette décision, le jugement des magistrats de Venise. Il alla, suivant Passavant et d'autres écrivains, s'arranger directement à Bologne avec son rival, son adversaire, Marc-Antoine Raimondi. Vasari semble aussi prouver qu'il y eut alors certaines conventions entre les deux artistes : *si convene con Marcantoni.*

De cette espèce de compromis sort bientôt la copie de la *Vie de la Vierge* en dix-sept feuilles, B. 621-637 ; les seize premières avec la marque de Durer, et la dernière avec les initiales de Marc-Antoine. Le jugement des magistrats de Venise était ainsi réformé à la satisfaction des deux artistes. Ces belles planches, que Vasari place, par erreur, avant le voyage de Durer en 1505, n'avaient été achevées qu'après le séjour à Venise, sur des dessins de Bellini. Ensuite Raimondi copie l'*Adam et Ève,* ce célèbre ouvrage de Durer était son premier chef-d'œuvre, où il avait su s'affranchir complètement de la tutelle de Barbari. Sa fière et noble inscription :

ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT. 1504.

était une véritable protestation contre les magistrats de Venise, qui voulaient effacer sa marque, son chiffre, son nom de ses gravures.

L'artiste de Nuremberg avait sans doute une part dans les bénéfices des copies de Marc-Antoine. Il paraît n'en avoir autorisé la vente qu'en Italie, se réservant pour ses ouvrages le monopole de l'Allemagne. On ne trouvait pas, en effet, anciennement ces gravures de Raimondi hors de l'Italie. Bartsch ne les a pas connues. Et l'on rencontrait partout les essais de Marc-Antoine, ses premières copies d'Albert Durer, même à Liége.

Il y eut, dès lors, certains rapports d'amitié et d'intérêt entre Marc-Antoine Raimondi et Durer. Raphaël même cherchait à contenter, à flatter le célèbre artiste allemand, lui envoyait des présents, ses œuvres. Raphaël était devenu, en effet, le véritable patron, le grand associé de Marc-Antoine. C'était lui qui avait dû être autorisé à copier la *Petite Passion* en trente-sept feuilles, dont on a trois tirages, trois éditions différentes faites à Rome, dans son atelier, dans la maison de Raphaël, où travaillait Raimondi. Raphaël avait pu seul faire

oublier au grand artiste Jacob de Barbari. Mais à Barbari seul appartient la gloire d'avoir formé le plus célèbre graveur de l'Italie, comme seul il a créé Albert Durer.

Cette espèce d'association existait encore en 1521, alors on fit annoncer à Durer, à Anvers, la mort, de Raphaël, la fin de son école, la fermeture de son atelier. Et Durer fit aussitôt demander à un peintre à Rome des nouvelles des choses, de l'affaire de Marc-Antoine. Raimondi reprit bientôt la chalcographie romaine et continua longtemps la vente des gravures de Durer et de Barbari, son premier maître, le seul créateur de leur génie.

François Jacob était admirablement doué pour l'enseignement, pour l'apostolat, pour l'initiation. Son caractère doux, efféminé, amoureux, le faisait aimer, le faisait comprendre.

Et le grand art d'apprendre est de rendre la science agréable, douce, aimée ; tout le plus grand talent du professeur, le plus rare mérite d'un maître est de se faire chérir de ses élèves ; l'amour pousse toujours à l'imitation. A Liége, Jacob de Barbari avait créé Albert Durer, dans son court

passage à Nuremberg, on lui a formé toute une grande école avec Hans Baldung, les Beham, Pencz, Aldegrever. A Venise, il enrôle les plus grands génies de l'époque, Titien et Raimondi. Et enfin, avec Mabuse, il produit la malheureuse révolution de Lambert Lombard.

Ce grand art de savoir ouvrir l'intelligence, de savoir apprendre, de former le génie, est le plus précieux, le plus admirable, c'est celui qu'on doit le plus estimer, le plus honorer, le plus célébrer. On n'en cite, depuis Socrate, les Van Eyck, Lambert Lombard, Lairesse, que deux ou trois exemples. Ce don de l'enseignement arrive seulement dans quelques familles privilégiées, qui ont appris de père en fils les mêmes principes, les mêmes études, les mêmes méthodes, qui les ont aimés, qui les ont étudiés pour les comprendre et les initier. Jacob de Barbari prouve déjà seul une grande école, une grande académie, une chalcographie. Et Liége seul avait alors une école, une chalcographie. Liége seul avait créé le paysage, et seul avait su apprécier l'Italie.

On ne sait pas l'époque précise où Jacob de Barbari a quitté Venise, la ville chérie, l'Italie

qu'il aimait, pour aller à la cour de Philippe de Bourgogne et revenir en Belgique. Les négociations avec le grand artiste durent être longues et difficiles. Comment le détacher de ce monde des arts, des amis, des belles Vénitiennes? Mabuse ou Gossart de Maubeuge pouvait seul y réussir. Et cet enrôlement, ce retour de Barbari en Belgique, ses honneurs à la cour des souverains prouvent aussi tout son génie et sa célébrité.

Si l'on rapproche ce départ des ouvrages d'Albert Durer, on peut cependant en tirer une petite induction. Dans son célèbre et magnifique cuivre d'*Adam et Ève,* dont les études datent de 1504, Durer s'inspire à la fois, avons-nous vu, de Barbari et de Gossart. Ce retour à Barbari, qu'il avait abandonné, cette révélation nouvelle, subite de Mabuse, peut venir des brillantes propositions qu'il avait appris qu'on faisait alors aux deux grands artistes, qui avaient pu passer à Nuremberg pour revenir en Belgique. Ces révélations si singulières peuvent venir de leur présence. Albert Durer, M. Thausing le fait souvent remarquer, se pose toujours comme rival de François Jacob. Et son arrivée à Venise en 1505 a dû suivre de très près

le départ de son ancien maître, dont il était toujours jaloux et qu'il cherchait peut-être à remplacer. Pirkheimer semble même un peu se moquer de cette faiblesse, en lui demandant, peu après son arrivée, si Barbari était toujours le meilleur des peintres, comme l'assurait partout Kolb? Et Durer se hâte de répondre que, s'il était si bon, il serait resté à Venise, et qu'on se moquait en Italie de la manie de Kolb.

Enfin une autre indication pourrait même reporter le départ de Barbari à l'année 1503. C'est l'arrivée, à cette époque, à Venise, d'un artiste allemand, d'un graveur, de Jacques de Strasbourg, comme le désigne Passavant. Le but du voyage de ce nouveau graveur était certainement de chercher à remplacer Jacob de Barbari, de profiter de la similitude de leurs noms pour obtenir sa réputation et recueillir une partie de son héritage, de sa clientèle. Jacques de Strasbourg cherche certainement à imiter Jacob de Barbari, mais il n'y réussit pas, comme le montre déjà Passavant. Il paraît même avoir été attaché à Kolb avant d'aller travailler avec Andrea Vavassori. Son *Triomphe de Jules César*, son œuvre principale,

en treize feuilles, porte la date de M. D. III idus februarii. Mais n'y a-t-il pas une petite faute d'impression involontaire ou calculée, pour antidater l'œuvre? On en a d'autres tirages de 1513 et de 1530. Il y a des exemples, dans les livres et les gravures, de ces fraudes qui pouvaient achalander une maison, un artiste. Jacques de Strasbourg travaillait encore en Italie en 1530 pour le couronnement de Charles-Quint à Bologne.

Une des dernières traces du séjour de Barbari à Venise est peut-être le petit bronze d'Orphée et d'Eurydice découvert par M. Ephrussi. Il est certainement exécuté d'après les dessins qui ont aussi guidé, en 1504, Albert Durer pour l'*Adam et Ève*. Barbari, en se séparant de Kolb, avait déjà repris sa marque, son caducé, qui se trouve sur ce bronze. Ce petit bas-relief indique aussi une autre carrière, une nouvelle industrie tout à fait inconnue du grand artiste, et qui se rattache à la fabrication du cuivre pour la gravure, qu'il venait véritablement d'introduire en Italie.

JACOB DE BARBARI

ET

MARGUERITE D'AUTRICHE.

On ne connaît pas l'époque où Barbari a pu arriver en Belgique. On a voulu trouver Jacob à Rome à la suite d'une ambassade de Philippe de Bourgogne et de Jean de Chastillon, archidiacre de Saint Lambert, à Liége. Malheureusement, ce nom de Jacob est bien vague et la date du voyage du prince est très incertaine : il a fait plusieurs séjours en Italie. Est-ce en 1504 ou en 1508? On sait seulement que Philippe attacha à la fois Mabuse

et Barbari à sa personne pour décorer le château de Suydtbourg en Zélande. Mabuse avait-il recommandé Barbari au généreux Mécène, ou ce qui est plus probable François Jacob avait-il demandé Gossart ?

Ce qui est seulement certain, c'est que Jacob n'était plus à Venise en 1505 et que son départ paraît avoir eu lieu depuis peu de temps lorsque Durer y arriva, puisqu'il n'était pas encore oublié dans cette grande ville. Les études de l'*Adam et Ève* semblent fixer son voyage à l'année 1504, où il a dû passer à Nuremberg avec Mabuse.

Philippe n'était pas encore évêque d'Utrecht, c'était un des soixante enfants naturels du duc de Bourgogne Philippe le Bon. Né en 1465, il avait reçu une brillante éducation sous les yeux de sa mère, la belle Marguerite Post. Il était devenu bientôt le favori de la duchesse Marie et de Maximilien, qui l'avait attaché à la cour. Son frère, un autre enfant naturel du duc, David, évêque d'Utrecht, voulait le faire son coadjuteur et lui assurer son riche évêché. Un scandale amoureux empêcha la donation. Philippe était un beau jeune homme, qui aimait beaucoup les dames et était

surtout aimé par les plus belles, qui se le disputaient sans aucune pudeur. Dans un galant rendez-vous, un mari voulut un jour se venger, le jeune prince se défendit et tua l'importun jaloux. Anne de Bourgogne, une de ses sœurs naturelles, le dédommagea de l'évêché d'Utrecht en lui laissant un riche héritage, et Philippe le Beau le nomma gouverneur de Zélande et amiral de Hollande. Philippe chercha alors à faire de son château de Suydtbourg une résidence de plaisirs et de fêtes. Et c'est pour l'embellir qu'il prit Mabuse et Barbari. Ce choix prouve encore tout le talent, la gloire et la renommée de François Jacob. Loin de le faire oublier à Venise, l'absence l'avait encore agrandi en Belgique, et on venait le réclamer comme le rénovateur de l'art, comme Apelles ou Zeuxis, dit Noviomagus. Lambert Lombard allait enfin glaner à Middelbourg ses dernières leçons, ses derniers principes.

Philippe de Bourgogne a dû certainement présenter le célèbre artiste à Philippe le Beau, gouverneur des Pays-Bas, et à sa jeune femme, la célèbre Jeanne la Folle. C'étaient les souverains, c'étaient ses parents, ses nouveaux protecteurs. Aussi attri-

buons-nous à Barbari deux beaux portraits de Philippe et de Jeanne dont nous parlerons plus loin. Ces deux ouvrages ont dû être faits avant le départ du prince à Flessingue, le 10 janvier 1506, pour l'Espagne, où il mourut si tristement, empoisonné, le 25 septembre, à Burgos. Si Philippe le Beau avait vécu, peut-être que Barbari allait obtenir une place près du jeune souverain. Cet espoir avait sans doute contribué à lui faire abandonner Venise. Cette mort si malheureuse, si imprévue, attacha complètement l'artiste à l'amiral Philippe de Bourgogne.

Jacob, comme on l'a vu, n'était pas un peintre religieux, son talent était tout antique, un peu grec, un peu payen, efféminé, voluptueux. Comment Mabuse connaissait-il Barbari? On les fait travailler ensemble au *Bréviaire* du cardinal Grimani, le célèbre manuscrit de Venise.

Malheureusement on ne sait pas l'époque, ni où, ni pour qui Gossart a commencé ces magnifiques miniatures.

Tout ce qu'on peut dire, c'est que Barbari connaissait Mabuse, que tous deux semblent sortir d'une même école avec des tendances italiennes en

conservant les grandes traditions de l'art des Van Eyck et de Roger Van der Weyden; que tous deux ont gravé; que tous les deux ont eu une grande influence sur Albert Durer; que tout, enfin, les rattache à l'école liégeoise, qui seule allait déjà en Italie, qui seule avait une chalcographie, qui seule cherchait alors une réforme de l'art, une nouvelle architecture.

Barbari et Mabuse ont travaillé certainement après 1505 pour Philippe de Bourgogne et furent alors partout célèbres. On les comparait à Apelles et à Zeuxis, les créateurs d'une époque nouvelle dans l'art, les chefs de la première école idéaliste que Roger Van der Weyden avait aussi voulu faire succéder aux Van Eyck. C'est alors que commence la grande réputation de Mabuse, que Durer cherche déjà à copier, à imiter. De là datent les premiers germes d'une grande révolution de l'art en Belgique, que Lambert Lombard allait faire éclater. Gossart, dans l'amitié et les leçons de Barbari, devint Italien en restant Flamand, adopta la renaissance en conservant le goût gothique, eut une âme nouvelle dans un corps ancien. Barbari cherchait surtout dans l'antiquité ses modèles, et

oubliait trop la vie, pour avoir une grande influence. Il restait toujours un peu dans l'atelier de Mantegna, devenait trop marbre, un beau marbre, comme on le reprochait déjà à son maître. Mabuse, en l'admirant, ne le comprit pas, fut toujours un peu indécis entre la nouvelle et l'ancienne manière, n'était pas assez Italien pour créer une nouvelle école, et Barbari était trop antique, trop payen pour faire alors une révolution. Leurs idées, leurs principes devaient mûrir, se répandre, se développer, pour être adoptés. Il était réservé à Lambert Lombard, le véritable disciple de Jacob de Barbari, par Mabuse, d'oublier et de faire oublier toutes les anciennes et glorieuses traditions nationales des Van Eyck et de Roger Van der Weyden, pour établir une grande école italienne en Belgique.

Lambert Lombard, après ses études à Middelbourg, alla à Venise, à Florence, à Ferrare, à Rome, s'éprendre de l'Italie, de la Renaissance et en rapporter à Liège toute une révolution, toute une réaction semi-payenne, semi-antique, sans principe, sans science, sans vérité. Moins payen que Barbari, plus Italien que Mabuse, il réussit surtout par ses défauts, ses réticences, ses erreurs.

Ces trois tentatives, ces trois précurseurs italiens, si différents et si divers dans un même but, ne pouvaient sortir alors que d'une même école, de Liége dans sa décadence depuis 1468.

Le prince-évêque ne reconnaissait d'autre autorité que Rome, tout le clergé allait toujours s'inspirer en Italie. Roger van der Weyden, Nicolas de Cusa, Jean de Hinsberg avaient les premiers parlé de l'Italie. Un autre artiste d'origine liégeoise nous fait encore mieux comprendre la valeur et les excès de cette révolution italienne. C'est François de Hollande, attaché, à Lisbonne, à la cour de Portugal. C'était le fils ou le petit-fils d'Antoine, un grand peintre liégeois, qui allait travailler à Namur, à Maestricht, à Harlem. Après le sac de 1468, il chercha un peu partout un asile, en Allemagne, en Italie, et vint enfin se fixer à Lisbonne. Il s'occupa beaucoup de miniatures, et a produit des chefs-d'œuvre dans la manière de l'école des Van Eyck, dont il introduisit le goût dans toute la péninsule ibérique (*).

On peut déjà lire dans François de Hollande toute la révolution italienne accomplie par Lombard après Barbari et Mabuse.

Différentes circonstances peuvent aussi expliquer le départ de Barbari. L'Italie troublée par des dissensions intestines était menacée par les hostilités de la France et de l'Allemagne. Venise était une tentation, une proie que se disputaient toutes les puissances, qui agitaient déjà le célèbre pacte de Cambraï de 1508, pour se partager la grande république. Philippe de Bourgogne était un des négociateurs de ce ténébreux et honteux traité. Il avait pu faire comprendre à Barbari les malheurs qui menaçaient sa patrie. Et Jean Le Maire sonnait déjà le glas funèbre de la vieille République dans sa *Légende des Vénitiens*. Partout les oracles, les prophéties, les vaticinations annonçaient le *finiement* de la grande cité. Venise allait mourir et la Belgique paraissait renaître, ressusciter. Jacob de Barbari pouvait-il hésiter entre sa patrie et l'Italie, entre Kolb et le berceau de son art, de sa fortune, de sa célébrité? Et Barbari revint en Belgique, où il pouvait espérer faire accepter ces nouvelles idées, toutes ces réformes, créer, enfin, une grande école, que Lambert Lombard, son disciple, parvint seulement à établir.

La Belgique, en effet, commençait à respirer

sous le nouveau règne de Philippe le Beau, malheureusement si tôt brisé. Le pays était partout plein d'espérance. Jean de Hornes, le prince-évêque de Liége, qui avait peu protégé les arts et les artistes allait mourir. Depuis deux ans, on annonçait sa fin. Pris d'une folie furieuse, on l'avait cru mort à Huy au commencement de 1504 et il termina ses jours à Maestricht, dans un accès de délire, le 18 décembre 1505.

Érard de La Marck lui succéda le 30 décembre. C'était un prince français, jeune, ami des plaisirs et des arts. Barbari pouvait tout espérer à sa cour. La France, qui dominait déjà en Italie, avait fait son élection. Ce fut un cruel repentir pour Maximilien et Philippe le Beau, qui avaient choisi Jacques de Croy.

Barbari devait déjà connaître Érard de La Marck. Il paraît être venu alors à Liége, avec Jean de Chastillon. On ne donne aucun peintre au jeune évêque, et il y avait, dans la galerie de Marguerite, à Malines, un portrait d'Érard qu'on peut attribuer à Barbari. Marguerite n'estimait que ce peintre, on en comprendra bientôt l'amoureuse raison, et le galant prélat, si fin, si aimable, si politique,

devait chercher à lui plaire, il y réussit bientôt complètement, entra dans son conseil et fut un de ses plus intimes confidents. On a dit que Marguerite était parvenue à le détacher de la France, mais c'était véritablement lui qui était parvenu à s'imposer à l'Espagne et à l'Empire.

Barbari revenait de Venise avec toutes ses idées, toutes ses passions. Italien déjà, il l'était devenu encore plus peut-être. Il ne devait sentir, voir et comprendre que les merveilles antiques, les grands peintres de la Lombardie et de Rome.

Heureusement que Barbari était paysagiste, il avait conservé cette seule tradition de l'école des Van Eyck, et encore cherchait-il souvent à revenir de ce préjugé de son éducation et de sa jeunesse. L'homme qui reçut alors toutes ses confidences, ses dernières leçons, est Mabuse. C'était son compagnon, son ami et probablement son ancien condisciple à Liége. Un double lien d'amitié et de reconnaissance devait les unir. Et Mabuse chercha un moment à devenir Italien, sans jamais y réussir.

Tout ce que nous savons des premières années de Mabuse le représente comme encore fidèle aux

grandes traditions de l'école des Van Eyck et de Roger Van der Weyden; aimant, étudiant la nature et cherchant, avec l'école de Nicolas de Cusa et de Roger, à lui donner une âme, une expression, un but. Son grand ouvrage de la *Messe de saint Grégoire* est tout à fait étranger à l'Italie. Il paraît même antérieur à ses premières études italiennes, c'est une imitation du célèbre tableau des *Sacrements*, de Roger Van der Weyden. Dans le grand retable du Musée de Bruxelles, composé après son premier voyage à Rome et à Venise, Mabuse reste encore fidèle à l'art des Van Eyck et emprunte très peu à l'antique. Cette riche architecture, étrangère au style italien, se retrouve dans le saint Luc de Prague et dans les miniatures du manuscrit de Grimani, à Venise. Enfin, dans ses derniers ouvrages, il abandonne de nouveau l'Italie pour revenir à sa première manière. C'est seulement avec Jacob de Barbari qu'il est par moments Italien, comme dans Neptune, Amphitrite, une Vénus et l'Amour, de 1510, une Danaé. On ne connaît malheureusement pas ses ouvrages de cette époque. Son chef-d'œuvre, il y travailla quinze ans, le *Calvaire*, de Middelbourg, a été

détruit dans un orage en 1568, et était dans l'ancienne manière, qu'il reprit après la mort de Jacob de Barbari.

Les Vénus nous font deviner une suite d'autres compositions mythologiques qu'a dû peindre Mabuse pour Philippe de Bourgogne, où devait se retrouver encore plus complètement l'inspiration de Barbari. Philippe était un prince voluptueux, aimant les dames, les belles dames. Et Barbari, qui avait toutes les passions antiques, qui était un peu payen, qui était le maître de Titien, le célèbre peintre des Vénus, a dû faire pour son noble et riche protecteur des peintures mythologiques au château de Suydtbourg, où il était occupé pour les plaisirs et les amours du prince.

Lorsque Philippe fut enfin créé évêque d'Utrecht, en 1516, un peu par politique, un peu par repentir, il dut chercher à effacer tout souvenir d'une vie si légère, si profane, tout ce qui pouvait rappeler sa jeunesse ou seulement la femme. Et toutes les peintures voluptueuses et italiennes de Barbari et de Mabuse disparurent. Ce silence mystérieux dit beaucoup, avec les gravures et quelques dessins qui nous restent des deux célè-

bres maîtres. Tandis qu'une vague tradition parle partout de la vie scandaleuse de Mabuse, le religieux et vieil artiste qu'on paraît avoir confondu avec Barbari, qui a subi peut-être le châtiment de ses désordres dans une vieillesse et une mort prématurées.

Tout reste donc à découvrir sur les dernières années de Jean Gossart et de Barbari. Un grand artiste, qui, lui aussi, paraît recevoir leur influence est Léonard Thiri ou Davent, un des fondateurs de l'école de Fontainebleau, de 1530 à 1550. Il était Belge, *Belga,* dit-il lui-même dans ses nombreuses gravures. On le croit de Deventer sur le mot de Davent inscrit sur des pièces et qui est probablement son nom, comme le dit Bartsch. Il semble, comme Lautensack, appartenir à la dernière école de paysagistes liégeois, avec Bles et Patenier. Il relève de Mabuse et de Barbari, par l'amour, la science des sujets mythologiques. On ne retrouve aujourd'hui presque rien de cette nouvelle manière de Jean Gossart.

Ce n'est pas, en effet, le grand Calvaire de Middelbourg qui a de l'importance. C'était bien peint, dit Durer, mais mal composé. « Eine grosse Taffel

gemacht, nit so gut im hauptstreichen als in gemalt. » C'est-à-dire dans l'ancienne manière, preuve que Durer lui en connaissait une autre, qu'il recherchait surtout dans le célèbre artiste. Et les quinze années qu'il passa sur ce tableau indiquent qu'il s'occupait encore d'autres ouvrages qu'il cherchait peut-être à cacher par un sujet grandiose, dans le goût ancien et religieux.

Mabuse et Barbari ont surtout travaillé au château de Suydtbourg, petite maison de plaisance et des amours de Philippe de Bourgogne et de ses belles dames, où était peut-être l'amoureuse veuve dont le mari avait été tué dans un galant rendez-vous.

Ce sont ces petits ouvrages qui donneraient seuls sa nouvelle pensée, qui feraient comprendre ce qu'il était devenu dans son association avec Barbari, sous un maître qui avait su s'imposer à Durer, à Titien, à Raimondi, et avait créé leur génie.

Ces doctrines et cette nouvelle manière eurent bientôt partout une grande célébrité. Albert Durer vint lui-même chercher à les étudier et à les comprendre pendant son voyage en Belgique en 1520

et 1521. Et Lambert Lombard, après avoir visité Durer à Nuremberg, abandonne, vers 1525, les nombreux ateliers liégeois des Suavius, des Hardy, des Lambert, des Quentin, pour aller suivre les leçons de Mabuse, qu'on préférait même aux maîtres italiens, toujours si prisés à Liége. Selon Abry, Durer n'était pas étranger à cette nouvelle direction des études de Lombard, à Middelbourg. C'est seulement après plusieurs années passées à cette grande et nouvelle école de Gossart, que le prince-évêque Érard de la Marck envoya le jeune artiste en Italie pour chercher des motifs de décoration pour le Palais, qu'il faisait restaurer à Liége. Et l'un des premiers ouvrages de Lambert Lombard est un bain, dont on ne conserve malheureusement aucun souvenir. On y aurait certainement retrouvé l'influence de Jacob de Barbari.

Un passage curieux et important d'Abry fait très bien connaître toute cette révolution galante et voluptueuse, toute cette nouvelle école, dont parlent aussi d'autres écrivains et Van Mander. Lambert Lombard, après ses premières études à Liége, vit, dit-il, « Jean Mabuse, peintre fameux, qui avoit roulé toute l'Italie; le premier qui, par de

ça, introduisit la nudité dans ces inventions. Il étoit au service du comte de Verence en Flandre, pour lequel il avoit produit de belles pièces. » Or, il suffit de voir les ouvrages de Gossart pour comprendre que les belles pièces, les Vénus, les nudités ne lui vinrent qu'après ses rapports et ses études avec Barbari, le créateur de Psyché, l'idéal du nu chaste et voluptueux.

Abry, dans un ouvrage très curieux sur les hommes illustres de la nation liégeoise, a conservé les anciennes traditions des peintres de cette antique principauté, la première et la plus puissante de la Belgique. C'était une tâche difficile, impossible. Liége n'a jamais eu de corporation, de chambre de Saint-Luc, les artistes étaient à Liége entièrement libres et indépendants. Ils n'étaient pas obligés de se faire inscrire dans un métier. Beaucoup de peintres, pour jouir des privilèges et des immunités du clergé, se faisaient affilier à un ordre religieux et touchaient ainsi de riches revenus. Abry (1643-1720) a cherché seul à conserver quelques traditions des anciens artistes liégeois. C'était de simples notes sur des causeries, des confidences d'ateliers. Les noms, les faits sont souvent étran-

gement défigurés, mais on y retrouve des renseignements précieux, comme l'indication du séjour de Durer à Liége, de la révolution payenne et voluptueuse de Barbari et de Mabuse, qui était si différente de l'étude du nu et de la nature, introduite déjà par les Van Eyck dans leurs chefs-d'œuvre, dans *Adam et Ève*.

La Société des bibliophiles liégeois a fait, en 1868, imprimer l'ouvrage d'Abry à trente exemplaires sur deux textes assez défectueux. Dans un autre passage, sur lequel nous reviendrons, Abry dit encore que Gérard Douffet, un des derniers artistes liégeois, dégoûté de Rubens à Anvers, en 1616, revint à Liége peindre une Judith et un Prométhée ou un saint Sébastien, d'après d'anciens cuivres des *printes*, les célèbres gravures de Jacob de Barbari, et que Douffet abandonna Rubens pour se mettre à suivre Jean Madouce, où il est facile de reconnaître Mabuse, p. 183.

Tous ces ouvrages sont aujourd'hui perdus et il est probable que leurs nudités galantes, trop voluptueuses, en ont causé la destruction, lorsque le jansénisme s'introduisit même dans l'art. L'Église romaine les avait toujours tolérés. Lom-

bard avait été étudier à Middelbourg, dans l'école de Mabuse, ces décorations légères et amoureuses qui plaisaient tant à Philippe II, à Léon X, comme à Érard de la Marck, et que le prince-évêque voulait renouveler dans le Palais de Liége. Lombard alla même en Italie pour achever ces études décoratives et il rapporta malheureusement une nouvelle réformation de l'art, l'abandon du paysage, des sujets gracieux, pour prendre le grand style historique et religieux.

Il ne reste plus rien de ces belles résidences princières de la Renaissance en Belgique. Le Palais de Liége en fut le type et le modèle. Cet immense édifice élevé par Jean de Bavière et Jean de Hinsberg a été restauré déjà complètement par Érard de la Marck et a ensuite subi de nombreuses mutilations qui peuvent à peine permettre de se faire une idée de ses quatre cours, de ses tours et surtout de l'intérieur. Binche et Suydtbourg, faits à son imitation, ont complètement disparu. Le roi de France fit, en 1554, une odieuse invasion à Binche pour venir brûler cette splendide résidence de Marie de Hongrie qui portait ombrage aux nouvelles constructions de Fontainebleau, et

qui était passée en proverbe : ***Mas brava que las festas de Bains***, disait-on même en Espagne.

C'est seulement à Fontainebleau qu'on peut aujourd'hui retrouver des traces, des anciens souvenirs des palais de la Belgique. Fontainebleau a été créé par des artistes belges et italiens, pour effacer, pour faire oublier Binche, Suydtbourg et Liége. Lombard avait été en Italie pour étudier de nouvelles décorations pour le Palais de Liége, dévasté par un incendie. Et un élève de Lombard, Ramey ou Delle Ramegge, a été appelé à Paris pour décorer le palais du Luxembourg de Marie de Médicis. M. Dedaux en a fait graver à Paris, en 1838, les principaux motifs attribués souvent aux meilleurs artistes de l'Italie ou à Raphaël. Lombard seul peut donc un peu nous faire comprendre ce qu'était devenu Mabuse aux leçons de Barbari.

Lambert Lombard, on le sait, c'est la révolution italienne, la réaction antique imposée à toute l'ancienne école belge. Pour Lombard, rien n'est bon, rien n'est beau que l'Italie. Boileau, dit M. Michiels, ne fut pas plus despotique et n'eut pas plus d'empire. Ni Van Eyck, ni Roger Van der Weyden, ni

Martin Schongauer ne peuvent trouver grâce à ses yeux.

Barbari avait été sauvé de ces excès, de ce vandalisme par son amour et sa science du paysage. Lombard condamne, proscrit le paysage. Et Liége, après Lombard, n'eut plus un seul paysagiste après Bles, Patenier, Léonard Thiri ou Davent. Lombard les enveloppa probablement dans la proscription qu'il fit de tous les peintres de l'ancienne école, obligés d'aller chercher un asile dans les villes étrangères.

Lombard ne s'inspire pas seulement des doctrines, des principes classiques de Barbari : il le copie, il l'imite et le prend pour guide et pour modèle. Malheureusement nous avons aussi perdu presque toutes ses études sur l'antique, sur le nu, les Vénus, les bains, les baigneuses. Dans un travail religieux, dans la *Cène,* si souvent reproduit, qui était un acte de foi religieuse pour la réforme de Luther et une étude de portraits, la tête du Sauveur est imitée de Mabuse, qui s'était lui-même inspiré de Barbari. Et à l'Exposition industrielle d'Anvers, en 1879, on voyait un tableau presque identique attribué à Gossart ; un

des médaillons du fond représentait seulement le serpent d'airain, qu'on ne retrouve pas dans les différentes copies de Lombard.

Les hautes destinées qu'avait atteintes Jacob de Barbari avaient, en effet, augmenté encore sa vogue et ses succès. Il était passé bientôt de la petite cour de Philippe de Bourgogne dans le palais de Marguerite, fille de l'empereur Maximilien et gouvernante des Pays-Bas. En 1510, il figure dans les comptes de la princesse. Il reçoit de Marguerite soixante-seize livres six deniers pour acheter un pourpoint de velours et une robe de drap doublée d'agneau noir. Ces dons étaient alors la grande marque d'amitié des princes. Et cette somme est considérable et plus élevée que les prix payés pour d'autres personnages très importants.

On voit que Marguerite voulait que Barbari tînt un rang honorable à la cour. Elle connaissait déjà sans doute depuis longtemps l'artiste qui avait partout tant de célébrité.

Marguerite était née en 1479; elle alla en 1483 se fixer à la cour de France pour épouser le jeune Dauphin Charles VIII, qui rompit, en 1491, ce mariage pour s'unir à Anne et acquérir la Bre-

tagne, son héritage. Marguerite revint seulement en 1493 à Namur et fut bientôt fiancée, à Liége, à Don Juan d'Aragon. C'est alors qu'elle a dû voir pour la première fois Jacob de Barbari, avant d'aller en Espagne ; peut-être lui a-t-il donné des leçons de dessin. Dans le voyage, pendant une terrible tempête en 1497, la jeune princesse, devenue toute parisienne, ne parlant même que le français, se vante elle-même par ces rimes si connues :

> Cy gist Margot la gente damoyselle
> Qu'eust deux marys et si mourust pucelle.

Le 14 novembre 1498, Marguerite était veuve ; en 1501, elle épousa Philibert le Beau, duc de Savoie, mort en 1504. Le 23 septembre 1506, le frère de Marguerite, Philippe le Beau, était empoisonné en Espagne. Tous les princes étaient beaux à cette grande époque, mais les mœurs étaient affreuses. Marguerite vint alors prendre le gouvernement des Pays-Bas, pour l'empereur Maximilien, tuteur du jeune Charles-Quint.

Jacob de Barbari fut le peintre de la princesse et lui donna des leçons de dessin, de peinture, de miniature. On a longtemps conservé dans l'église

de Brou des tableaux de Marguerite et de Barbari. Philippe de Bourgogne avait cru sans doute gagner ses bonnes grâces et ses faveurs en lui cédant son célèbre artiste. Elle fit accorder, en effet, au galant amiral l'évêché d'Utrecht. Un accident romanesque, un crime amoureux, nous l'avons vu, l'en avait éloigné un moment.

La présence et la faveur de Jacob de Barbari à la cour si célèbre de Marguerite d'Autriche ne furent pas sans influence sur les hautes destinées qui attendaient partout les poètes et les artistes. C'était alors la grande dame à la mode pour le goût, l'art, la diplomatie. Elle gouvernait un peu toute l'Europe, luttait seule avec succès contre la France et complotait contre l'Italie et Venise. C'est à son exemple que Maximilien voulut aussi avoir un peintre et un graveur. On sait qu'il choisit Albert Durer, l'élève et le rival de Barbari, si cher à son amoureuse fille. En 1512, il lui confie déjà les grands bois de l'*Arc de Triomphe*, où Liége est si singulièrement rappelé. Bientôt François Ier cherchait aussi partout des artistes et créait toute l'école de Fontainebleau avec l'Italien Primatice et le Belge Léonard Thiri ou Davent.

L'Angleterre même demandait Gossart et Holbein, et Charles-Quint prit Titien et le Liégeois Robert Peril. Enfin, bientôt l'art régna dans toutes les cours et eut partout la première place.

Jacob de Barbari a peint le portrait de Marguerite, de quelques personnages du palais et de l'empereur Maximilien. Vers cette époque, l'artiste paraît avoir un peu abandonné la gravure. Cependant un document que nous ferons connaître vient prouver qu'il a gravé alors trois suites de *Misteres*, composant au moins vingt-trois planches de métal. Et la princesse avait encore un graveur en titre, maître Conrad, le *Bildschnister* de Durer; ce terme de sculpteur en bois semble avoir caché alors dans les Flandres des graveurs sur bois.

On ne peut certainement assurer que Jacob de Barbari ait beaucoup travaillé pour Marguerite, qui possédait plusieurs de ses tableaux, des dessins, des albums, peut-être aussi antérieurs à ses fonctions à la cour. Jacob était le favori de Marguerite, et les princesses laissent peu de loisir dans leurs amitiés et leurs amours. Les Van Eyck même n'ont rien fait pour les ducs de Bourgogne, et leur successeur Jean Daret est resté entièrement in-

connu, sans une seule peinture, sans un seul ouvrage.

Barbari était, comme on le verra bientôt, le commensal, le poète, le musicien de la petite cour de Malines. Il était même un des amoureux de Marguerite. Maître Jacob est, en effet, le mystérieux et célèbre amant vert de la belle princesse, allusion, sans doute, à ses paysages, les verdures, et à la couleur liégeoise, que les grandes guerres des ducs de Bourgogne avaient rendue célèbre. Lorsque le scandale de cette union arriva un peu partout, après le refus de Marguerite d'épouser Louis de Hongrie et Henri VII d'Angleterre, on chercha à tout faire oublier sur la tête d'un perroquet vert, dont Marguerite avait hérité de sa mère, Marie de Bourgogne. C'était aussi le nom et la couleur de maître Jacob, l'onomatopée du bel oiseau, qui a servi plus d'une fois à déguiser bien des petits badinages amoureux. Mais le véritable perroquet de Marguerite était-il bien vert?

L'empereur Maximilien avait prononcé ou écrit un vilain mot sur sa voluptueuse fille, — on le lira plus loin. La belle princesse était femme, se fâcha, et l'amant en eut le châtiment. Avait-il été impru-

dent, indiscret peut-être ? Il y eut brouille dans le duetto. Nous en donnerons quelques vers. C'est alors aussi que Marguerite prit cette devise énigmatique :

Fortune, infortune, fort une.

Barbari avait dix ans de plus que la belle princesse de trente ans. Il était un peu usé par l'âge, le travail, l'amour et bien des choses. Aussi la jeune femme lui rappelait avec colère sa quarantaine, sa vieillesse et lui disait en vers galants de s'en aller. Querelle et rupture d'amants, mais qui finit par se réaliser. Ce qui vient expliquer les poésies de la princesse et les termes de l'octroi de la pension de l'artiste, où on parle de son âge et de sa maladie. C'était aussi un peu le moyen de l'excuser, de le faire oublier, lui, un amant, un amoureux. Il était si vieux, si petit, si petit, que pouvait en faire la grande et belle dame ? Certainement c'était le perroquet vert, maître *Jacquot*, que Marguerite aimait, pour qui elle faisait des poésies, pour qui l'ambitieuse princesse refusait les trônes d'Angleterre et de Bohême. Cependant n'était-il pas rouge, le véritable perroquet ?

Il fallait cacher ses amours, il fallait éloigner un amant, faire disparaître Barbari ou, au moins, donner le change au trop puissant et irrascible empereur. Et on accorda une pension annuelle de cent livres à maître Jacob; « en considération des bons, agréables et continuels services, notre bien-aimé painctre, pour sa débilitation et sa vieillesse ». Cet acte du 1er mars 1511 paraît antidaté et soulève bien des difficultés. Mais l'empereur Maximilien devait le voir, le connaître, l'approuver, et son amoureuse fille était sauvée. Barbari en toucha-t-il les appointements, s'éloigna-t-il de la cour? Est-il peut-être mort dans l'exil, dans l'absence, pour la vertu de l'immaculée Marguerite ([22])?

C'était cependant quelques mois à peine après les soixante-seize livres et six deniers payés pour lui faire donner un habit de velours et un manteau d'agneau noir. Et la belle princesse s'attache surtout à distinguer l'artiste de la domesticité du palais et affirme qu'il n'avait aucun gage. L'empereur Maximilien devait être satisfait. Pouvait-on aimer d'amour un serviteur? Cependant cette affirmation de l'indépendance, de la générosité même de Jacob de Barbari, le *bien-aimé*, dit

beaucoup. Il n'avait point d'appointement, il n'avait jamais eu d'argent, parce que l'amant d'une reine a toujours la clef de ses trésors et que son argentier n'osera jamais rien lui refuser. Enfin, on insiste sur sa débilité, preuve que son âge ne permettait pas de lui accorder une pension.

Cent livres! C'était bien peu pour un malade, pour un vieillard si richement vêtu, dont un seul habit coûtait une somme si considérable à l'amoureuse princesse. Et pourquoi tant de velours et de belles fourrures au malheureux infirme? Ne devait-on pas consacrer cette somme de soixante-seize livres six deniers, plus des trois quarts de sa pension de cent livres, à d'autres dépenses plus nécessaires et moins somptueuses, moins futiles? Mais l'empereur devait approuver les titres et le montant des pensions, et les comptes annuels de la cour passaient seulement à la trésorerie. Jacob de Barbari, le beau cavalier, l'élégant artiste, était enregistré, authentiquement porté vieux et infirme. La réputation de Marguerite était sauvée. Et Maximilien même savait fermer les yeux.

Pour compléter le roman, Jean Le Maire, le poète en titre, l'historiographe de la cour de

Malines, eut ordre de rimer sur ce nouveau thème galant et de cacher, sous une fable, sous une allégorie la réalité. On a comparé son petit poème à *Vert-Vert* de Gresset. C'est faire un peu trop son éloge, mais ce rapprochement indique bien deux époques si folles d'esprit, d'amour et de volupté. Souvent encore, de semblables fictions ont caché de petits commerces amoureux bien véritables, bien sérieux, couronnés par un mariage. Ici il y eut, paraît-il, seulement un enfant, un petit prince, qui eut un titre de comte.

La malheureuse fin de cette dernière passion a dû hâter la mort de Jacob de Barbari, qui savait aimer, puisqu'il savait créer des élèves, et des élèves comme Durer, Titien, Marc-Antoine, Mabuse. La reine Anne de Bretagne, l'éternelle rivale de Marguerite, chercha même peut-être à attirer le célèbre artiste à la cour de France. Mais la mort empêcha ce projet, que nous ferons un jour mieux connaître.

La maladie paraît avoir détruit Barbari, l'octroi, le titre de sa pension, y fait allusion. Des anecdotes si souvent reproduites sur Gossart, son ami, son disciple, sur sa vie de débauches, les compo-

sitions de l'artiste, les mœurs du temps permettent un peu d'attribuer la fin de Barbari à l'amour ou à une maladie nouvelle, que l'Amérique avait donné à l'Europe, ou qui avait pris alors un caractère terrible, presque toujours mortel. Elle avait été introduite en Belgique et à Liége en 1493, par des soldats revenus de France, d'où elle avait pris le nom de mal français.

Michelet accuse toute cette époque, et surtout ses grands personnages, d'être pris et empoisonnés par le mal français, le mal d'Italie, la syphilis. Les premières victimes furent François Ier, Charles-Quint et leurs cours, les grandes et belles dames, les grands seigneurs et leur suite, les amoureuses Marguerite de la France et de la Belgique. C'était une véritable épidémie, qui se répandait par l'haleine seule des malades. Après le passage de François Ier, on devait établir partout sur sa route des hôpitaux. Ce n'est donc pas déshonorer Barbari de le compter parmi les victimes : il a tant voyagé, il a vécu avec le malheureux Mabuse, tant calomnié, à la cour de Charles-Quint, de Marguerite, il a habité Venise, les pays, les villes les plus frappés par l'épidémie. Liége fut

une des premières atteintes. Remacle Fuchs, de Limbourg, médecin du prince-évêque, composa un des plus anciens traités sur cette maladie. Et Barbari a tant aimé et vécu! Il était de son siècle, de son temps. Ces mœurs épouvantent l'imagination et l'histoire. L'inceste n'était plus qu'une amorce sensuelle d'un nouvel amour. L'immoralité était sans borne. C'était un éternel sabat de sorcières, suite, dit Michelet, de la fin du monachisme, de la fin de l'isolement où s'était renfermé le moyen âge.

Albert Durer semble déjà y faire allusion. Saluez pour moi, écrit-il à Pirkheimer le 18 août 1506, notre prieur des Augustins, Eukarius Karl, dites lui qu'il prie Dieu que je n'attrappe pas le mal français, il n'y a rien que je ne craigne tant, et presque tout le monde l'a ici à Venise, il dévore bien des gens, qui en meurent. Et il venait, dans une autre lettre, de se moquer de Jacob de Barbari son maître.

Une des premières gravures attribuées à Durer a pour sujet la maladie vénérienne et porte la date de 1496 et le nom de Nuremberg. Passavant, t. III, p. 187, nº 198. Cependant il existe un grand

doute sur ce bois, qui ne porte pas de monogramme, est plus finement exécuté et que M. de Retberg et M. Thausing n'accordent pas au grand artiste. C'est une espèce d'avis, de prospectus du médecin Théodore Ulsen, natif de la Frise, qui était venu s'établir peut-être avec Albert Durer, à Nuremberg, en 1496. Ulsen paraît avoir été appelé par les autorités de cette ville pour venir y traiter la terrible épidémie qui y avait éclaté en 1494. Il reçut en récompense de ses services, en 1497, le droit de bourgeoisie. Ce fameux médecin venait certainement des Pays-Bas, de l'Université de Louvain, et la gravure de sa carte d'adresse pourrait bien avoir été exécutée dans sa première école. La malheureuse victime, entourée de cent vers latins, est couverte d'un petit manteau et elle a le grand chapeau du nielle de Barbari, inconnu à Nuremberg, et qu'on retrouve dans Lucas de Leyde. Les genoux, les mains, le visage laissent voir de gros boutons vénériens. Si on doit refuser à Durer cette carte médicale, ses premiers essais sur Némésis et les Parques, d'après les compositions de Jacob de Barbari, paraissent bien se rapporter à l'invasion de la syphilis, et les Parques

ont aussi la sphère du monde, comme le docteur Ulsen.

En effet, Albert Durer lui-même paraît ne pas avoir été épargné par la terrible épidémie, qui a miné sa santé et avancé sa mort dans de pénibles souffrances, dont il se plaint si souvent. Son voyage dans les Pays-Bas avait encore aggravé le mal. Et Durer avait dû acheter en 1521, à Anvers, de l'onguent pour trois *stubers,* et quatorze bois de gayac ou bois français, pour un florin, somme très considérable. Le gayac était déjà alors préconisé à Liége pour le traitement de la syphilis. C'est le grand remède qu'employait Remacle Fuchs, de Limbourg, en rejetant le mercure, qui avait tué tant de victimes, et peut-être Barbari, qui en avait l'insigne, le caducée.

Le poète, l'historien, l'indiciaire de Marguerite d'Autriche, Jean Le Maire des Belges, osait un peu écrire contre Jacob de Barbari et sa grande composition de Psyché : *Le triomphe de haulte et puissante Dame Vérolle.* La marche des vérolés y était malicieusement ouverte par le seigneur de Verdure, allusion trop transparente au célèbre amant vert et à sa couleur liégeoise. Etait-ce peut-

être par une autre allusion non moins indiscrète sur sa malheureuse débilitation qu'on y représentait les *Jacques* — le nom y est en toutes lettres — à potence ou se traînant sur des béquilles. Mais le petit poème de Jean Le Maire était destiné aux seuls personnages de la cour de Marguerite. Aucun des premiers exemplaires n'a jamais été retrouvé. A-t-il même été alors imprimé? L'édition de Lyon de 1539 n'a-t-elle pas été faite sur un des manuscrits de Marguerite?

Enfin, Barbari était certainement mort avant l'inventaire du 17 juillet 1516, où il est fait mention des peintures de *feu* Jacob de Barbari. En 1520 Albert Durer venait déjà rechercher partout en Belgique ses ouvrages et osait même les demander très indiscrètement à Marguerite, à l'amoureuse Marguerite. Mais la princesse refusa de se dessaisir de si tendres souvenirs, et fut même froissée de cette audacieuse demande. Et Albert Durer ne fut plus admis à la cour.

On doit aussi faire remarquer l'emploi du mot *feu* en parlant de Barbari. Ce terme honorifique n'était usité que pour les personnes que l'on connaissait, qui étaient plus ou moins pa-

rentes, ou amies, ou chargées de hautes fonctions.

On a retrouvé dans les archives quelques pièces sur le séjour de Barbari en Belgique. Ce sont des notes sans intérêt ou très douteuses, et paraissant appartenir à d'autres personnages. Il était, dit-on, de l'ambassade en Italie de Philippe de Bourgogne, en 1513. Ce voyage dura trois mois et n'a aucune importance. Toutes ces indications si fugitives ne peuvent faire découvrir aucune circonstance nouvelle, ni aucun ouvrage nouveau du grand artiste, dont on payait très cher le travail ou la présence à la cour de Malines. Il reste presque toujours inconnu, mystérieux, le Protée de l'histoire de l'art, a déjà dit M. Thausing. Nous reviendrons bientôt sur ces dernières années de Barbari dans un autre travail, sur Mabuse.

Jacob de Barbari a certainement travaillé pour Marguerite d'Autriche, après avoir quitté Philippe de Bourgogne. Les ouvrages qu'il a faits pour ce prince voluptueux, ami des dames, tuant les maris dans de galants rendez-vous, paraissent malheureusement perdus. C'étaient sans doute des sujets légers, très légers même, que l'évêque d'Utrecht a lui-même cherché à détruire, dans l'âge du repentir et de la pénitence.

Cependant Marguerite d'Autriche a montré à Durer plusieurs tableaux de Barbari. Les inventaires en mentionnent avec des détails qui prouvent qu'on y attachait beaucoup d'importance, travail *exquis*, dit-on et répète-t-on. Les grandes tapisseries, les peintures décoratives, les chasses, les verdures ont pu sans doute bientôt disparaître. Mais les petits cadres *exquis* dont parlent les documents officiels, authentiques, ont dû être conservés avec beaucoup de soin.

C'est en Espagne qu'on peut encore aujourd'hui espérer les retrouver. Ils sont peut-être cachés sous le nom de Durer, de Titien même ou d'un ancien maître célèbre. Barbari a été bientôt oublié, surtout à Madrid, où Charles-Quint et Philippe II ont fait transporter tous les trésors de la Belgique, les tableaux, les tapisseries. Et le nom de Jacob de Barbari pouvait encore trop y rappeler, pour les indiscrets et les médisances de la cour, le mystérieux amant vert. Il était prudent de cacher ces ouvrages si *exquis* sous le nom d'un autre grand artiste.

Personne n'osait même en parler à Malines. Jean Le Maire, qui paraît l'avoir si bien connu,

qui l'indique si souvent, qui décrit plusieurs de ses ouvrages, n'ose le citer. Il brille même d'un nouvel éclat par le mystère dont on l'entoure. Et pourquoi ce mystère, pourquoi le cacher? Jean Le Maire ose parler souvent, très souvent, de Mercure, la grande divinité de Barbari, son symbole. Et Mercure, pour le poète, pour le galant indiciaire, est Barbari. Il ose même donner, en effet, son caducée à la belle Marguerite. Et qui avait créé, recréé le caducée? Mantegna ne l'avait pas même bien connu. Barbari est son véritable rénovateur, et il en porte seul encore le nom.

Les troubles politiques, les guerres religieuses et étrangères firent bientôt oublier complètement Jacob de Barbari en Belgique. La petite cour des gouverneurs, à Malines, à Bruxelles, eut bien d'autres choses à conserver que les chefs-d'œuvre du maître au caducée. Et les incendies, les pillages ont détruit ce qui pouvait en rester.

Enfin, les grandes révolutions artistiques de Lambert Lombard à Liége, de Rubens à Anvers vinrent renouveler, renverser toutes les anciennes écoles de peinture, de gravure. Lombard ne voulait étudier que l'Italie, l'antiquité, les classiques,

comme il disait déjà. Et Rubens, qui acheva sa grande réaction contre toutes les anciennes traditions de l'art national, qui rejeta la peinture murale, les tapisseries, comme la miniature, qui condamnait Van Eyck et Roger Van der Weyden, ne pense même plus à Barbari. Anvers ne l'a jamais connu. On ne conserve dans les Pays-Bas aucun souvenir du grand artiste, ni à Malines, ni à Bruxelles, ni à Middelbourg. Son nom est complètement oublié, perdu. La famille Jacob paraît avoir laissé à Liége des représentants, des héritiers, dont plusieurs même s'occupèrent longtemps de la gravure. Mais on ne trouve rien sur un ancien artiste de ce nom, sur Barbari, on conservait cependant ses ouvrages qu'étudiaient encore les Suavius, les Douffet, les Lairesse.

Liége, avons-nous déjà vu, n'a jamais eu de corporation de peintres. L'art était entièrement libre dans cette ville. Les artistes, complètement indépendants, semblent s'attacher seulement au prince-évêque ou à une église, à un établissement religieux, pour jouir de leurs privilèges et des immunités ecclésiastiques. Toutes les anciennes archives liégeoises ont été détruites dans les pilla-

ges du sac de 1468. Et pendant longtemps, personne ne songea à former des dépôts d'actes, de registres, de papiers publics ou particuliers. On ne trouve même plus ni un historien, ni un chroniqueur. Charles le Téméraire avait tout anéanti, on ne songeait plus à conserver, à renouveler, ni même à vivre. Le silence de la mort était partout!

C'est en vain qu'on demande à Liége les noms des artistes antérieurs à Lombard. Et même on n'y trouve aucune indication sur son école, sur ses élèves, sur Floris, qui vint à Liége remplacer le célèbre maître, et leurs disciples allèrent créer toute la célébrité d'Anvers. Lambert Suavius, ni aucun des Suavius, n'est mentionné à Liége. Et si Robert Péril n'avait pas pris le soin de revendiquer fièrement et authentiquement sa nationalité, sa qualité de natif de Liége, personne ne pouvait deviner le berceau du célèbre graveur de Charles-Quint, qu'on envoyait même en Italie pour conserver le souvenir des fêtes du couronnement et de la famille impériale.

Lombard, dans son dédain pour toutes les anciennes traditions liégeoises, avait même fait proscrire les artistes qui n'avaient pas accepté sa révolu-

tion. Et bientôt après Lombard, les persécutions religieuses et l'inquisition espagnole chassèrent les peintres et les graveurs. Lambert Suavius et les De Bry durent même porter la grande chalcographie liégeoise à Francfort.

LES ÉCRITS

DE

JACOB DE BARBARI.

Barbari, comme le prouve le premier texte d'Albert Durer, paraît s'être voué dès sa jeunesse à la carrière si difficile, si ingrate de l'enseignement. Et les leçons théoriques ne viennent jamais qu'après une longue pratique. Il devait appartenir à une très ancienne école pour chercher à en conserver, à en donner les règles, les principes. Il était professeur ou membre d'une académie, d'un atelier, d'une chalcographie, où il cherchait à former des

élèves, des apprentis, des artistes. Ce n'était pas alors par pur amour de l'art qu'on travaillait à créer un graveur, c'est-à-dire un dessinateur, un peintre, sachant encore, après de longues études, tailler le cuivre et le bois.

Le professorat, l'enseignement demande toujours certaines règles fixes, un programme arrêté, défini, un plan écrit, un livre, un manuel. Barbari, qui était un maître célèbre, qui a formé tant d'élèves, dont la Belgique et l'Italie se disputaient les leçons, l'académie, a dû écrire. Les premières écoles antiques avaient déjà ces canons, renouvelés et conservés au mont Althos, pour l'art byzantin. Barbari a, en effet, écrit et beaucoup écrit.

Durer, dès ses premières études avec le professeur et l'ami qui allait si heureusement créer son génie, parle de ses ouvrages littéraires. « Je n'ai encore rencontré personne qui ait écrit sur ce sujet, excepté un auteur du nom de Jacob, » porte la traduction française de M. Ephrussi.

Le texte allemand, pour auteur, dit seulement *Mann*, un homme, une personne. Cependant, le sens reste le même, sans donner positivement à Barbari la qualité d'auteur ou d'écrivain. Et Durer

ajoute que, s'il connaissait ses théories, il les ferait imprimer en son honneur et dans l'intérêt de tous, — ce qui prouve bien l'existence d'un livre.

Outre ce traité des *Proportions* des corps, dont nous allons parler, Jacob, qui enseignait la peinture, la miniature, la gravure, a dû aussi écrire des notes sur ces différents sujets.

Lambert Lombard, qui paraît avoir accepté à Liége la succession de Barbari, qui représente son esprit, ses tendances, qui achève sa malheureuse révolution italienne, a aussi composé un grand ouvrage qui peut nous servir à retrouver les principes de cette école. Lombard, comme le dit Lampson, son ami et son biographe, s'était occupé toute sa vie des règles, des canons de l'art. Il en parle encore à Vasari, et il cite aussi Alberti, la grande autorité, comme nous allons le voir, de Durer. Lombard avait composé sur ce sujet un grand ouvrage, une espèce de grammaire. On y trouvait toute une histoire de l'art avant la grande révolution réaliste des Van Eyck, qu'il compare avec beaucoup de science à la réforme tentée en Italie par Giotto. Lombard devait surtout chercher les causes de la décadence qu'il fait dater déjà

en 1565 d'un siècle, ou de la mort de Roger Van der Weyden, et qu'il voulait arrêter par l'imitation des anciens, de l'antique. Lombard, on le sait, est le premier classique, le précurseur de Boileau, a dit avec finesse M. Michiels. Malheureusement ce grand et curieux travail est entièrement perdu. Peut-être a-t-il passé avec les précieuses collections d'antiquités, de médailles du célèbre artiste liégeois à Vienne. L'empereur Rodolphe les avait achetées pour former le cabinet impérial. On peut donc espérer de retrouver cet ouvrage dans une des riches bibliothèques de l'Autriche ou, au moins une partie des dessins, des planches, dont plusieurs étaient déjà gravées, et alors on pourra rétablir le livre de Jacob de Barbari.

Barbari a certainement écrit sur l'art — le texte de Durer le prouve vers 1491, — ensuite l'artiste a dû sans cesse revoir, retoucher, augmenter ses notes, dont faisait partie le célèbre canon, les tables des proportions du corps humain. On sait aussi qu'il s'est beaucoup occupé des animaux, du cheval surtout.

Durer n'est même revenu à ses écrits sur l'art et n'a songé à les faire imprimer qu'après la mort

de Barbari, après son voyage en Belgique de 1521. Avait-il pu obtenir les dernières notes de son ancien maître? Ou était-il certain que Barbari n'avait rien laissé de complet pour être imprimé? Durer s'est arrêté souvent à Malines, a entretenu de longs et fréquents rapports avec le vieux graveur de Marguerite, Conrad, qu'il appelle son maître. Il a donc pu obtenir facilement des renseignements sur ce sujet. Les instances qu'il ose faire à la princesse pour obtenir l'*Album* de Barbari prouvent le grand prix qu'il attachait à ses ouvrages. On n'a qu'à se rappeler encore ses premières paroles. Il aurait préféré, dit-il, connaître les secrets de Jacob sur les mesures du corps humain, que de découvrir les plus riches pays.

C'est seulement, en effet, après son séjour en Belgique que Durer reprend et achève la rédaction de son traité des *Proportions*, imprimé en 1528. Et la preuve que Durer a dû copier Barbari, c'est qu'il donne deux systèmes pour mesurer le corps humain. Dans le premier livre, il indique les mesures, en prenant pour point de comparaison une fraction de la longueur totale du corps. Dans le second système, son échelle se

compose de six cents degrés ou minutes. Or, ce nombre, ce système tout entier appartient à Léon Baptiste Alberti, le célèbre artiste florentin, mort vers 1500, dont les ouvrages n'ont été publiés qu'après la mort de Durer. Barbari a pu seul les connaître à Florence ou à Mantoue, peut-être même aux leçons du maître, et Lambert Lombard a dû en avoir connaissance par les mêmes sources manuscrites que Durer.

L'école liégeoise avait, la première, recherché dans le nord de l'Europe à retrouver ce célèbre canon de l'art ancien, que Lysippe avait déjà réformé, perfectionné. La Grèce et l'Italie l'avaient toujours conservé; des souvenirs, des traces s'en trouvent encore dans Giotto et dans Cenini. Et le célèbre manuel de Denys l'enregistre à peu près de la même manière que Vitruve. M. Didron l'a encore vu guider les peintres du mont Athos.

Cependant, dans les provinces septentrionales de la Gaule, le canon fut bientôt entièrement oublié et n'avait peut-être jamais pénétré. Villard, dans son *Album* d'architecture, n'en parle jamais et cherche seulement dans la géométrie des règles de proportion et de symétrie (⁴).

Ce fut donc une révélation, une science nouvelle, une révolution que Barbari vint apporter à Liége. En Italie, ces recherches sur l'homme et la femme ne pouvaient obtenir aucun succès, elles étaient encore dans toutes les écoles, dans tous les ateliers. Et Durer pouvait en obtenir partout la clef, tous les artistes italiens lui auraient donné de semblables modèles. A Liége seulement c'était un mystère, un secret, que Lambert Lombard et Lampson, et tant d'autres, recherchaient encore jusqu'à Gérard de Lairesse et l'abbé Libert.

Albert Durer dut chercher dans Vitruve, assure-t-il, et dans ses dessins ces proportions mystérieuses, preuve qu'il ne connaissait aucun autre ouvrage, ni Alberti, dont il copie cependant l'échelle des degrés ou des six cents minutes. Et c'est probablement parce que le canon introduit par Barbari était contesté, critiqué à Liége, que Durer ne le suit pas exclusivement et qu'il en cherche encore d'autres. Il en donne plusieurs dans ses écrits et il en adopte de très différents dans ses nombreux ouvrages. Durer laisse toujours une grande liberté à l'artiste, que les byzantins cherchaient à enchaîner complètement. Durer donne

un canon naturel et un canon artificiel, un canon antique et un canon nouveau.

Le génie de Nuremberg adopte déjà le dualisme que l'art moderne allait proclamer, avec les théories du beau et du laid. Barbari paraît, l'un des premiers, avoir reconnu cet antagonisme dans ces quatre grandes compositions sur Hercule et les Bacchanales ou sur Psyché et sur Némésis. Et on avait toujours su trouver dans l'art le bien et le mal et profiter de son opposition. Durer paraît aussi avoir étudié le travail de Jacob de Barbari sur les proportions du cheval. C'était sans doute un résumé des immenses recherches de Léonard de Vinci sur ce sujet. Albert Durer s'est, en effet, beaucoup occupé des chevaux pendant ses premières études près de Barbari, alors son seul guide. Et c'est près de Léonard que son maître et son ami avait dû prendre ce goût et cette science, pendant ses longs voyages en Italie, de 1485 à 1490 et de 1496 à 1503. Vinci venait d'arriver à Milan pour y créer une grande académie littéraire, artistique et militaire. Parmi les immenses projets du célèbre artiste, un des géants de la Renaissance, se trouvait la statue équestre de François

Sforça, dont Barbari a dû voir les premiers travaux. On sait que ce magnifique et grandiose monument a été détruit par les troupes françaises de Louis XII, en 1499. Vinci, pour cet ouvrage, avait fait rechercher partout des modèles de chevaux et de cavaliers, et lui même en a laissé de nombreuses études et deux de ses gravures les moins douteuses. Il est donc probable que Barbari s'était inspiré de ce maître célèbre, et Durer avait dû profiter de leurs recherches dans son travail sur les proportions du cheval.

Une curieuse polémique sur cet ouvrage, que les héritiers de Durer prétendaient avoir été volé par Beham ou Jérôme Andrea Resch, jette un peu de jour sur ce sujet. Le vol est à peu près certain. On avait dérobé des papiers de Durer. Le Sénat de Nuremberg fit même défense de les imprimer, à la demande de l'avide veuve Agnès Frey. Un traité a cependant paru et prouve aussi qu'il n'appartient pas au grand artiste. Rien ne s'y rapporte au *Cheval de la Mort*, ni à la gravure de Saint Hubert, ni à d'autres de ses compositions. C'est un fragment d'un travail sur les proportions du grand cheval flamand, que Barbari avait dû com-

pléter sans doute par d'autres recherches sur les chevaux des sculptures antiques de l'Italie et les nouvelles études de Léonard de Vinci.

Durer s'est préoccupé du cheval pendant toute sa vie, et dans plusieurs de ses ouvrages, comme le fait remarquer M. Thausing, on retrouve l'art de Barbari et même son Pégase. Le grand et le petit cheval de 1505, B. 96, 97, ont longtemps exercé les critiques et paraissent rappeler Hercule et Mercure, les sujets des plus célèbres compositions du maître au caducée.

Mais, très certainement, on ne peut retrouver les études de Jacob de Barbari, et surtout ses recherches faites, en Italie avec Léonard de Vinci, dans l'essai imprimé de Beham et de Jérôme Resch. Et cette audace de dérober des manuscrits de Durer et de les publier après les poursuites de la veuve, après les défenses des autorités de Nuremberg, semble aussi prouver que Resch savait que ces écrits n'appartenaient pas au grand artiste.

M. Thausing lui-même avoue que le Sénat, les amis de Durer, sa terrible veuve ont montré trop de zèle pour revendiquer cet ouvrage, qui ne

peut appartenir en aucune manière au génie de Nuremberg. On en retrouve cependant des traces, des fragments dans des manuscrits de Durer. Ne l'aurait-il pas copié sur un ouvrage de Barbari que Jérôme Resch ou Beham serait parvenu à obtenir ? Beham a ensuite publié à Francfort, en 1546, un *Manuel de l'art, Kunst und Lehrbuchlein*, où on trouve aussi une table des proportions du corps, qui paraît encore conserver des souvenirs des idées de Barbari.

Malheureusement on n'a encore fait aucun travail complet sur les nombreux écrits d'Albert Durer conservés à Londres, à Vienne, à Dresde et dans beaucoup d'autres villes. On connaît au moins quatre projets de rédactions des *Proportions*, très différents pour le plan et les détails.

Un savant, Albert de Zahn, s'est longtemps occupé de décrire et de coordonner ces nombreux manuscrits. La mort a empêché de continuer et de publier toutes ses laborieuses recherches. Le travail est si long, si difficile que M. Thausing n'a pas cru devoir l'aborder dans son beau livre sur Albert Durer.

Le plan que se proposait le célèbre génie de

Nuremberg, dans ses nombreux ouvrages, paraît même appartenir au cadre que devait embrasser Barbari. Durer, dès ses premiers écrits, dès sa jeunesse, se proposait de faire une véritable encyclopédie qui aurait embrassé toutes les connaissances nécessaires à l'artiste. « Avec la grâce et le secours de Dieu, dit-il, je mets au service de tous les jeunes gens qui aiment à s'instruire ce que m'a appris la pratique de l'art. » Une ébauche tout à fait primitive de cet essai, qui appartient aux premières années de l'artiste, donne ses six divisions :

De la mesure des hommes ;

De la mesure des chevaux ;

De la mesure des édifices ;

De la perspective ;

De la lumière et des ombres ;

Des couleurs propres à imiter celles de la nature.

Ce n'est pas à l'âge de vingt ans qu'Albert Durer a pu se tracer un semblable cadre. On y remarque des études qu'il n'a jamais cherché à faire et on y trouve surtout l'absence des matières qu'il devait le mieux connaître, comme

l'orfèvrerie et tous les arts qui en dépendent. Il avait passé presque toute sa jeunesse dans l'atelier de son père et s'occupa toujours avec amour de cette industrie, si belle, si artistique. Il a donné très souvent des dessins, des modèles de différents ouvrages en or ou en argent.

Et l'esprit du travail de cette encyclopédie est encore plus étranger aux études et aux idées que devait avoir Durer dans sa jeunesse Un des premiers points examinés se rapporte au choix de l'apprenti, qui doit devenir peintre. Dans une autre section, l'auteur prouve que l'artiste doit vendre cher ses ouvrages, qu'aucune somme n'est assez considérable pour les payer. Ces conseils ne peuvent venir d'un tout jeune homme et n'étaient utiles que pour une grande maison, un grand atelier, une grande chalcographie. Et, chose singulière, ils sont encore dans les premières pages du célèbre traité de François de Hollande, dont nous avons souvent parlé, un des derniers représentants de l'école liégeoise (9).

On retrouverait certainement dans les nombreux ouvrages manuscrits de Durer d'autres traces, d'autres emprunts de l'ouvrage primitif de

Barbari. On peut même en espérer des extraits, des fragments. Mais c'est bien inutilement qu'on y chercherait l'esprit, les principes, les idées du grand artiste. Durer était entièrement Allemand, ne comprenant rien aux canons antiques de l'art, au beau, à l'esthétique. Il voyait tout dans la nature et le style germanique, dit déjà Vasari, qui cache sous de grands et riches costumes des formes rudes et grossières. Barbari, au contraire, entièrement Italien, ne voyait l'homme que dans la statuaire antique, les beaux modèles grecs et romains. Aussi Durer a grossi toutes les proportions que Barbari avait su réduire à des mesures idéales, supérieures aux formes matérielles de la nature. Lombard regrettait encore à Liége, en 1565, cette ignorance de Durer, son ignorance des beaux types, des dieux et des déesses. Durer, en effet, comprend si peu le beau, qu'il met sur la même ligne le laid, donne ses proportions, celles du gras, du maigre, dont il cherche des modèles, offre des dessins. C'est un souvenir, une altération matérielle de ce parallèle, de ce dualisme antique que nous avons déjà retrouvé dans les premières études de Barbari, dans ses quatre grandes com-

positions sur Hercule et les Bacchanales, sur Psyché et Némésis, qui offrent la thèse et l'antithèse de l'homme et de la femme.

Albert Durer subit encore, ajoute M. Thausing, l'influence du gothique, qui dominait toujours à Nuremberg. Il cherche même l'alliance de l'art ogival et de l'art antique. Le nouveau style, comme l'ancien. a pour lui son éloquence, et il essaie de les réunir. Vitruve doit inspirer, dit-il, l'artiste, mais ne pas lui imposer des lois immuables. Il explique ainsi en partie, croit M. Thausing, les bizarreries, les bigarrures de la Renaissance allemande, qui tombe souvent, dit déjà Vasari, dans le grotesque ou la caricature.

Ces idées de Durer paraissent venir cependant des transformations que l'école liégeoise faisait subir alors à l'art ogival, dans Saint-Jacques, Saint-Laurent, le Palais. On retrouve encore dans l'œuvre d'Albert Durer les colonnes si nouvelles, si originales, si singulières de ces édifices, les dernières courbes imposées, à Liége, à l'ogive. Liége cherchait, en effet, un nouvel essor pour l'ogive, un nouvel avenir pour l'architecture. Le Palais des princes-évêques en est un éternel et magnifique souvenir.

Toutes ces idées, toutes ces doctrines, cet éclectisme étaient alors absolument étrangers à l'Allemagne et à Nuremberg, comme à toutes les écoles de l'Italie. Et les Allemands ne les comprirent pas, en firent sortir des créations singulières, sans réalité, sans vérité, sans vie, qui ont reçu le nom de *grotesque*. Et les colonnes, les ornements si variés, si différents des quatre cours du Palais de Liége étaient vrais, étaient réels, étaient vivants; on les a souvent copiés, imités. Et tout est faux, sans vérité, sans vie, impossible, dans les nouvelles imaginations allemandes.

Enfin Durer prouve lui-même, dans son Art de mesurer ou sa Géométrie d'Euclide, que jamais, en Allemagne, on ne s'était encore occupé d'une théorie de l'art. « On a l'habitude, » dit-il dans la dédicace à Pirkheimer, « dans nos contrées, de faire apprendre l'art de peintre à beaucoup de garçons bien doués, on le leur enseigne sans aucun principe, par une pratique journalière. Ces artistes ont grandi dans l'ignorance, comme des arbres sauvages, non taillés. Cependant quelques-uns ont acquis, par un exercice incessant, une certaine liberté de main et ont pu produire des œuvres

puissantes, mais irréfléchies, non raisonnées. » Durer veut, au contraire, donner des instructions nécessaires aux orfèvres, aux sculpteurs, aux tailleurs de pierre, aux menuisiers, comme aux peintres et à tous ceux qui cultivent l'art.

Ce passage prouve combien Durer et l'Allemagne étaient étrangers à toute espèce de travail sur une théorie de l'art. Barbari n'a pu apprendre dans les écoles allemandes ni ses principes, ni seulement l'idée de son livre. L'intérêt que Durer montre, dans ce texte et dans beaucoup d'autres, pour l'orfèvrerie prouve aussi que les six divisions de son encyclopédié ne lui appartiennent pas et doivent encore avoir été empruntées à Barbari. L'artiste de Nuremberg y aurait certainement introduit l'orfèvrerie et les arts qui en dépendent.

Une autre preuve que Durer, dans ses différents écrits, s'est inspiré de Barbari, c'est qu'il donne la carte des huit vents, comme ils sont dans le plan de Venise de 1500. Et Durer, dans le dessin qu'il a fourni pour le Ptolémée de Strasbourg de 1527, dans la sphère, p. 69, dessine douze autres têtes représentant les vents.

Enfin, on peut retrouver dans Durer une partie

de la grande théorie historique de Lambert Lombard. Albert Durer, vers 1515, fait remonter, avons-nous déjà vu, la Renaissance de l'art en Allemagne à un siècle et demi, ce qui nous reporte à peu près à la date fatidique donnée par Luc de Heere aux Van Eyck, à l'année si mystérieuse, si extraordinaire de 1366, que le maître de 1466 et le maître S cherchent aussi à rappeler. Et Durer, avons-nous dit, fait dater la Renaissance de la science en Italie de deux siècles, ce qui donne l'époque, du Dante, de Pétrarque et de Giotto, né en 1276, mort en 1336. Lombard a aussi comparé la révolution réaliste des Van Eyck à la réforme tentée par Giotto. Il est donc probable que cette philosophie de l'histoire de l'art appartient encóre à Barbari. Les six grandes divisions de l'encyclopédie de l'artiste avaient probablement servi de base à Lambert Lombard.

Ces réactions, ces ressouvenirs de l'antiquité, des Romains de la mythologie, que nous avons si souvent fait remarquer dans Barbari, se retrouvent encore à Liége avec Lambert Lombard et Gérard de Lairesse. Lombard a réussi même à y noyer l'art en Belgique. Et Lairesse, le Poussin hollan-

dais, a cherché plus tard à y faire échouer les artistes des Pays-Bas.

Ces idées de règles, d'un canon italien, mythologique, toute cette routine académique ne pouvait naître que dans une ancienne, une très ancienne école, appartenant à la même race, à la même nationalité, à la même ville antique, d'origine romaine ou italienne. L'Allemagne, l'Angleterre, auraient demandé leur idéal, leurs types, leurs dieux à la Nature. Et l'art y aurait trouvé un refuge dans le paysage contre toutes ces fausses et anciennes théories. Il fallait que Rome eût laissé dans cette école des souvenirs historiques, comme Tongres, Maestricht, César et Ambiorix, ou les Éburons, pour y retrouver ses succès, ses triomphes. Albert Durer même, élève et admirateur de Barbari, n'adopte jamais l'Italie, très rarement il prend des sujets italiens ou mythologiques, même il ne les comprend jamais, il métamorphose les Parques en Sorcières, Hercule en Samson.

La réaction, le retour aux Romains était d'autant plus vif, plus puissant, que Liége était une des dernières citadelles de l'Empire dans le Nord, où Rome avait dû transporter toute sa vie, toute sa

puissance pour résister aux barbares. Et toujours les Liégeois avaient revendiqué fièrement leur origine romaine avec les fabuleux rois de Tongres, sortis comme Énée de Troie, avec les fondateurs italiens de toutes les villes de l'évêché. Villani se faisait encore à Florence, en 1346, l'écho de ces singulières traditions liégeoises. Jean Des Preis les enregistrait au XIV[e] siècle, en prose et en vers, dans ses immenses chroniques, publiées par M. Bormans. Et Liége se précipita si malheureusement à Othée, en 1408, contre toute l'Europe coalisée dans une véritable croisade contre la Révolution et la démocratie, par le souvenir des Romains, de César et d'Ambiorix. C'est ce qui peut aussi expliquer les ressouvenirs de Barbari, de Lairesse, de Libert et de tant d'artistes liégeois.

L'Italie n'avait pas ce culte, ces enthousiasmes pour l'antiquité, qu'elle avait toujours vue, qu'elle avait toujours connue et pratiquée, ses artistes en avaient toujours reçu l'inspiration, même sans la copier, l'imiter. L'Italien n'a jamais été exclusif. Rome avait adopté toutes les idolâtries, tous les ouvrages de l'art grec, ou égyptien, ou asiatique, comme elle a étudié l'Allemagne et la France

moderne. L'Italie avait même compris, avait adopté la grande révolution des Van Eyck, qu'elle avait cherché partout à connaître, à imiter. Et on avait copié, à Florence, à Mantoue, à Venise, à Rome, les premières gravures belges.

François de Hollande a placé dans la bouche de Michel Ange, le plus Italien des Italiens, bien des réflexions contre l'art flamand, qui ne paraissent pas appartenir, a déjà dit M. Thausing, au grand artiste. François était encore un disciple de l'école liégeoise, qui n'admirait plus que l'Italie et cherchait à faire condamner, sous le patronage de l'illustre Florentin, tout l'ancien art flamand et même le paysage. Si l'on possédait les ouvrages de Barbari, on y retrouverait sans doute les mêmes idées, adoucies par un véritable souffle de l'art, du beau, de la nature, inspirées à un grand artiste, à un grand poète.

Les biographes semblent, en effet, s'accorder pour faire de Barbari un poète, un chantre des dames et de l'amour. On lui attribue même des vers italiens, des poésies pour de belles Vénitiennes. Ici encore, il y a sans aucun doute confusion, erreur. On a pris Jacob pour un Jacopo ou un

Jacometto de Venise ou d'une autre ville de l'Italie.

Cependant ne doit-il rien rester de cette petite renommée littéraire et poétique de Barbari, de tant d'amours et de belles et grandes dames? Jacob était un des fidèles de la petite cour de Marguerite d'Autriche. Il devait faire partie de ces réunions intimes, de ces levers, de ces couchers, où on s'occupait d'art, de poésie, de musique et surtout d'amour.

> Long temps ton serf long temps ton amy cher
> A ton lever, à ton noble coucher...

C'est Jean Le Maire qui fait ainsi parler l'amant vert. La philosophie platonicienne, réssuscitée avec tant de succès à Florence par Ficin et les Médicis, avait remis à la mode ces dissertations métaphysiques sur l'art d'aimer, où l'on s'essayait souvent à la théorie et à la pratique.

On a conservé une partie des vers des hôtes et des invités de Marguerite, de cette société galante et polie, de ses amis et de ses amies, où l'on rimait avec mystère des riens cachant, sans doute beaucoup de choses que nous ne pouvons plus comprendre. Les affidés prenaient un soin cabalis-

tique de se dérober, de se cacher. MM. Altmeyer, de Reiffenberg, Gachet, Van Hasselt ont cherché longtemps le secret, le formule, la clef de ces véritables hiéroglyphes. Gachet croyait un peu y parvenir en ôtant les extrémités des mots et en lisant à rebours. Mais est-ce bien la véritable note? lui-même paraît avoir eu ensuite des doutes, des défiances (11).

On a beaucoup parlé de l'amant vert de la princesse. La cour de l'empereur s'en est émue. C'était un perroquet, a-t-on dit, cru, écrit, deviné, prouvé, doctement et poétiquement prouvé.

Mais on sait que son nom vulgaire, onomatopée, se prononce comme Jacob, *Jacquot*. Et cette verdure, ce bel oiseau vert, ne cache-t-il pas un peu autre chose? Le vert était la couleur de Barbari, la couleur liégeoise. Et le véritable perroquet de Marguerite était rouge! Jean Le Maire, l'historiographe, l'indiciaire de la cour, reçut l'ordre de faire croire au perroquet, et il croit au perroquet vert, au perroquet amoureux. C'était facile, changer les dates, les noms: il a réussi. De respectables savants ont défendu sa thèse, ont vengé l'immaculée Marguerite. Et on a toujours oublié

maître Jacob le *bien-aimé*, le peintre en titre et sans honoraires de la princesse, à qui sa place, ses fonctions donnaient tant de loisir et de liberté. Le Maire avait cependant écrit, en parlant de l'amant vert :

Or, il est vray, Princesse Marguerite,
Fille à César de céleste mérite,
Que quand mon âme eust (en tristes records
Et grand douleur) prins yssue du corps,
Tantost fust prest le noble Dieu Mercure
Qui les esprits des deffuncts prend en cure,
Lequel tenant son caducée ou verge
Print mon esprit tout innocent et vierge.

Pouvait-on mieux désigner Barbari, le maître au caducée?

Et d'autres allusions ne sont pas moins transparentes.

La joyeuse Margot, qui se riait si poétiquement de sa virginité, de sa vertu, de ses mariages, de ses maris, les refusait tous, à la fin, avec obstination, avec colère. Sa famille s'en fâchait. Et l'empereur, — ce n'était pas Charles-Quint, trop jeune et trop respectueux pour sa belle tante, mais

Maximilien, qui connaissait sa fille et qui seul pouvait tout dire, — écrivit un jour :

Qui n'a dans sa maison
Ni catin, nî fripon
Qu'il place ici son nom.

Marguerite, en effet, était une de ces belles et honnêtes dames de Brantôme, il le dit lui-même. et on connaît un peu ce qu'étaient ces grandes héroïnes des passions et de l'amour. Barbari n'avait pas encore quarante ans lorsqu'il fut admis à la cour de la princesse, qui en avait à peu près trente. Elle était veuve. Elle était femme, très femme et à l'âge le plus critique, le plus fragile, assure Balzac. Jean Le Maire vante ses cheveux blonds dorés, tout son corps plus poli que l'ambre; le marbre ne disait pas assez pour la peindre, il fallait l'ambre amoureux, aimanté des anciens.

Barbari faisait des paysages, des verdures, n'était-il pas un peu aussi l'amant vert, maître Jacob? Enfin, on dit que la belle Marguerite a eu plusieurs enfants à Malines, un prit même le nom d'un de ses officiers, Monseigneur de Lalaing, qui l'avait seulement adopté pour lui donner un beau titre de comte.

Que pourrait-on attribuer à Barbari dans ses poésies de la princesse et de sa petite cour? Le choix est difficile. Qui oserait le faire? Qui pourrait l'appuyer, le prouver? Mais qui, aussi, pourrait venir le contester? A tout hasard, nous citerons un duetto avec la forme italienne *andare*, pour aller, et le refrain rythmique des poésies populaires liégeoises. Ce sont de simples plaintes et des réponses amoureuses d'une brouille, d'une rupture entre Otocipo et Otocipa, l'amant et l'amie, qui pourraient bien cacher le nom de Jacob, Jacopo, et de sa petite femme Jacoba, plutôt que Picot, que donne la clef de M. Gachet, dont lui-même a reconnu, dans ce morceau, l'impossibilité. Ce Picot serait un vieux médecin sexagénaire de la jeune princesse : les vers prouvent cependant qu'il n'était pas encore si vieux que le disait la jalousie, la colère, de la dame.

OTOCIPA.

Elle s'en va, et puis et puis,
J'en suis tanné — laissés l'andaire, —
La retenir pour mon affaire
Plus deslibérer je n'en suis.

Elle scet bien que plus n'en puis,
Pour ce quérant ung ordinire
Elle s'en va.

Toutellement me suis réduis
A une que m'est necessaire,
Doulce, plaisante, de bonne aire.
Dont celle qu'a mis cleefs sous l'uys,
Elle s'en va.

(ELLE.)

OTOCIPO.

Et puis et puis, quant je l'airay perdue,
Cest peu de fait, car j'ai bonne recouvre
En vers aultres que je mettray en ouvre
Trop plus souvent que celle morfondue.

Si sa grace pour moi est repandue
Dont a present non m'aimer se decouvre,
Et puis et puis.

L'abondance de moy trop estandue
Fait a présent que j'en ay peu de souvre,
Et son desir d'en avoir trop elle ouvre
De non fornir si se tient offendue.
Et puis et puis.

(LUI.)

STOCIPI.

Elle s'en va de petit à petit
Et pense bien que du tout s'en ira,
Avecque moy plus ne se déduira.
Mais peu m'en chault, car j'en pers l'apétit.

J'en ay trop fait plus que ne compétit
De telle enfin tel que moy si dira :
Elle s'en va.

L'amours d'elle grandement se apetist
Dont a aultre mon cueur se réduira,
Laquelle plus que celle me duira
Combien que moy celle me suppetit,
Elle s'en va.

(ELLE.)

(Zely adrat sabo sedz inobruoba.)
Retirés-vous, il en est heure
Bien le savés, comme pretens,
Vous avés de l'eage et du temps
Pour entendre, je vous assure.

Et pour tant vous dis sans demeure,
En entendant ce que j'entens,
Retirés-vous.

A le remonstrer ne demeure,
Assez vous voyés ou je tens,
C'est qu'ayant bon bruit sans contens,
Ainsi qu'ung homs qu'en vain labeure,
Retirés-vous.

TALI LEMUABZ.

De mes desirs me faictes don,
Que vous mercie grandement,
Car selon le bon jugement
Vostre present est bel et bon

Soudoyer est en habandon,
Ainsi est-il totellement
De mes désirs...

LES TABLEAUX

DE

JACOB DE BARBARI.

Jacob de Barbari était peintre, tous les anciens documents l'indiquent seulement sous ce titre, et Durer le nomme déjà un peintre gracieux, un bon peintre galant ou des amours.

Malheureusement tous les ouvrages de Barbari sont aujourd'hui perdus, ou attribués à d'autres artistes bientôt plus célèbres ou moins oubliés. Parmi les ouvrages qu'on cherche à lui restituer, nous devons encore en retrancher plusieurs. Les

écrivains ont confondu, en effet, François Jacob avec des Italiens du nom de Jacopo ou de Jacometto.

On doit donc déjà retrancher de l'œuvre les deux portraits du cardinal Bembo, l'un, fait peu après la naissance de l'artiste, en 1472, et l'autre en 1481 : il pouvait peut-être avoir douze ans. Mais Jacob de Barbari a dû faire d'autres portraits des personnes à qui il était attaché, de Marguerite d'Autriche et de sa cour, et de l'amiral Philippe de Bourgogne. Parmi les amis de ce dernier était surtout Jean de Chastillon, archidiacre de la Campine, chanoine de Saint-Lambert, à Liége, qui a dû connaître Barbari à Venise. Et nous avons déjà parlé d'un portrait du prince-évêque de Liége, Érard de la Marck.

Le premier tableau que M. Galichon accorde au célèbre artiste est un saint Jérome.

Voici ce qu'en dit un Italien du XVIe siècle :

« Quelques personnes croient cette peinture d'Antonello de Messine. Mais le plus grand nombre et avec plus de certitude l'attribuent à Jean (Van Eyck) ou à Memling, peintre ancien de l'Occident. On y retrouve, en effet, la manière des

artistes de ces contrées, bien que le visage soit dans un style italien. Aussi paraît-il être de Jacometto. Les édifices sont composés dans un goût occidental, le paysage est vrai, minutieusement traité et très fini. On y remarque, dans le fond, une fenêtre et une porte bien placées en perspective. Ce tableau, pour le soin, la couleur, le dessin, la puissance et le relief, est parfait. Le maître y a encore représenté un paon, une perdrix et un bassin de barbier. Sur un escabeau on voit fixée une feuille de papier sur laquelle on croirait pouvoir lire le nom du maître : mais si on regarde de près, on trouve, non point des lettres expressément formulées, mais seulement simulées. Quelques personnes pensent encore que la figure a été refaite par Jacometto le Vénitien. »

La plus grande preuve qu'on peut ajouter à ce témoignage très circonstancié et si peu positif pour accorder ce tableau aujourd'hui, à Londres, à Barbari, c'est qu'il paraît avoir inspiré plusieurs ouvrages de Durer, et que ses compositions de l'artiste allemand sont tout à fait étrangères à son esprit, à sa manière et dérivent de son premier maître, Jacob de Barbari.

Nous allons bientôt examiner un tableau célèbre qu'on lui a toujours attribué, *la Perdrix et les Gantelets*, du musée d'Augsbourg.

Les inventaires des trésors de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas pour son neveu Charles-Quint, nous donnent les seules indications certaines, authentiques sur les tableaux de Barbari après son retour de Venise pendant une dizaine d'années. Cependant la princesse a pu encore acheter des ouvrages de la jeunesse de son peintre favori. Nous trouvons dans l'inventaire de Mme Marguerite, écrit en partie par elle-même ou rédigé sous ses yeux, à Malines, le 17 juillet 1516, en présence de Mgr de Montrevel et de M. de Montbaillon :

Une grande peinture représentant une tête de cerf et un arbalétrier avec une arbalète carnequin.

Un petit cadre dans lequel était peinte la tête d'un Portugalais, faite sans couleur.

Un crucifix estimé dix livres.

Un saint Antoine peint sur toile.

Dans un second inventaire des objets d'art appartenant à la gouvernante des Pays-Bas et daté de 1524, nous retrouvons, ajoute M. Gali-

chon, le saint Antoine, la tête de cerf qualifiée de tableau exquis, le crucifix décrit ici comme montrant au pied de la croix deux têtes de mort et une tête de cheval, puis enfin un cinquième tableau, qui n'est rien autre que le portrait de la princesse, peinture exquise, au dire de l'inventaire.

Cette expression d'*esquise* de l'inventaire, fait remarquer M. Galichon, ne paraît avoir rien d'exagéré, puisque Durer, visitant, en 1520, le cabinet de Mme Marguerite, ne trouve d'éloges que pour les œuvres de Jean Van Eyck et de Jacob de Barbari, Jacob le Wallon, Jacob Walchs. « Le vendredi, dit-il, Mme Marguerite m'a fait voir toutes les belles choses qu'elle possède, parmi lesquelles il y a près de quarante tableaux en proportions de miniature, d'une netteté et d'une beauté que je n'ai jamais rencontrées. J'y ai vu encore d'autres belles choses de Jean Van Eyck et de Jacob Walchs. J'ai demandé à Mme Marguerite le livre des dessins de Jacob; mais elle m'a dit qu'elle l'avoit promis à son peintre (Bernard Van Orley). »

De tous les tableaux que nous venons de signaler comme ayant figuré autrefois dans les

galeries italiennes et chez Marguerite d'Autriche, l'on n'en connaît plus qu'un seul, ajoute M. Galichon, le petit saint Jérôme, merveilleuse miniature à l'huile, au dire de Waagen, qui n'a su à qui l'attribuer. Cette peinture se trouve actuellement dans le cabinet Baring, où elle porte le nom d'Albert Durer. Mais d'autres œuvres du peintre, ignoré pendant des siècles, ont été remises en lumière. Brulliot fut le premier qui en signala deux.

L'une, signée des initiales IA DB séparées par le caducée, représente le buste de N.-S. Jésus-Christ. L'autre est une nature morte.

La première, traitée, dit Heller, dans le goût de Bellin, figure dans la galerie grand-ducale de Weimar, après avoir orné les cabinets du comte de Praun et de Frauenholz, de Nuremberg.

La seconde, actuellement dans la galerie d'Augsbourg, offre l'image d'une perdrix morte, accrochée à un clou, à côté de deux gantelets d'acier avec des doigts en mailles de fer, de deux brassards et d'une flèche. Le tout se détache sur un fond d'un gris jaunâtre imitant l'albâtre. Cette nature morte est exécutée sur un panneau cou-

vert, suivant les procédés de Giovani Bellini, d'une préparation à la craie. Elle est peinte avec une vérité, une précision, une finesse telles, qu'au premier abord on croirait avoir sous les yeux, dit M. Galichon, un chef-d'œuvre de Guillaume Van Aelst ou de quelque autre Hollandais. Dans un coin du panneau, sur une feuille de papier, pliée suivant la coutume des Vénitiens, on lit, sur le premier des quatre carrés, *Jac° de;* dans le second, *Barbarj P.*, et la date 1504, inscrite plus bas au milieu. Le troisième carré est blanc, sur le quatrième se trouve, en haut, à droite, le caducée. Cependant cette marque paraît avoir été ajoutée postérieurement.

M. Galichon a donné un fac-simile de cette inscription.

Derrière ce tableau, sur un second volet, on voit une tête de femme, donnée à Léonard de Vinci. « Cette figure, peinte d'un ton clair, est, suivant M. Darcel, de qui nous tenons ce renseignement, ajoute M. Galichon, plutôt dans le goût de l'école de Van Eyck. Ce morceau, exécuté précieusement, ne serait-il point aussi de Jacob de Barbari? »

M. Paul Mantz, en décrivant, en 1878, le musée

d'Augsbourg, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, a fait graver le tableau de Barbari, p. 125. Il faut le dire tout de suite, ajoute-t-il en parlant de la note de M. Galichon, les *Gantelets* de Jacopo ont l'intérêt des choses rares; mais il ne faut point y voir une œuvre de premier ordre...

« La nature morte de Jacopo est d'une exécution très fine, mais elle ne donne pas à ce point l'impression d'une peinture hollandaise. Lorsqu'il reproduit des objets d'essence différente, un maître de Harlem ou d'Amsterdam s'étudie à modifier le travail de son pinceau en raison des diversités d'aspect et de « grain » des choses dont il fait le portrait.

« Très attentif au dessin, il a su peindre avec une parfaite habileté les gantelets aux mailles métalliques; mais il a faiblement représenté l'oiseau mort, et sa manœuvre par trop lisse ne donne qu'une faible idée du plumage de la perdrix suspendue. Ces caresses du pinceau révèlent un contemporain de Quentin Metsys, dans sa manière adoucie. Pour tout dire, il y a dans la nature morte du Musée d'Augsbourg beaucoup de patience et un peu de timidité. Quand on se

rappelle avec quelle décision le Maître au caducée attaquait le cuivre, on se prend à penser, ajoute M. Mantz, sans oser trop l'écrire dans une revue où il compte tant d'amis, qu'il était moins peintre que graveur. On s'imagine aussi que les *Gantelets* d'Augsbourg sont l'œuvre d'une main fatiguée... »

En comparant, dit encore M. Mantz, la nature morte du Musée d'Augsbourg et le tableau, évidemment plus ancien et plus vénitien, que possédait M. Galichon, la *Vierge* avec saint Antoine et saint Jean-Baptiste, nous sommes frappé de la différence qui existe entre ces deux peintures et nous croyons pouvoir assurer que, comme peintre, Jacopo a été troublé par ses voyages et qu'il a eu plusieurs styles...

Les anciens écrivains attribuent à Jacob de Barbari des portraits de l'empereur Maximilien; on assure même qu'ils se trouvaient à Vienne, à Munich, à Londres, à Madrid. L'existence d'un portrait de Maximilien par Barbari paraît assez probable, assez certaine. Il en existe plusieurs copies, et aucune ne peut passer pour l'original. Une des plus célèbres était dans l'ancienne collec-

tion Boisserée, aujourd'hui à Munich. Frédéric Schlegel disait alors que c'était une peinture héroïque, où, comme dans un poème héroïque, se joint à l'expression des vertus chevaleresques le sentiment de la dignité royale. Il le plaçait à côté de la bataille d'Alexandre, d'Altdorfer, véritable tableau chevaleresque, ajoutait Schlegel, un des créateurs du nouvel art romantique.

Le monarque, revêtu de ses ornements impériaux, le sceptre dans la main droite, la gauche sur le pommeau de son épée, est assis à une table devant une fenêtre ouverte, à droite; la vue donne sur un fleuve avec des roches innaccessibles, on y aperçoit des chasseurs de chamois, allusion à des épisodes dramatiques des chasses impériales. La tête se détache sur une tapisserie de fleurs et de feuillages, l'expression en est d'une grande dignité, d'une noblesse indicible, qui s'allie à la clémence et à la finesse de l'esprit. Le visage est presque de profil, le regard fixé à droite. La riche couronne impériale est posée sur les cheveux tombant sur les épaules recouvertes d'un magnifique manteau brodé de perles, qui laisse apercevoir une grande cuirasse jusqu'aux hanches, où finit la pein

ture; un bois de 2 pieds 6 pouces de hauteur sur 1 pied 6 pouces.

Les détails, la finesse de l'exécution rappellent le manuscrit de Venise et les deux portraits de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, du musée de Bruxelles.

Un portrait de Haller, riche citoyen de Nuremberg, avec la date de 1503, de la même collection Boisserée, aussi à Munich, a été longtemps attribué à Jacob Walch, ou à un Jean Walch, ou à Barbari. Mais aujourd'hui on a abandonné ces désignations, qui ne se trouvent même plus dans la nouvelle édition photographiée de la galerie de Munich, donnée par M. Messmer. Et la date de 1503 suffirait seule, pour refuser à Jacob de Barbari ce bois de 1 pied 6 pouces sur 1 pied 6 lignes.

On avait créé, en effet, toute une fabuleuse légende sur les Haller, qu'on donnait pour les premiers protecteurs de Durer, en les confondant avec les Holper. Barbari ne paraît pas avoir eu des rapports avec aucun membre de cette famille.

On cite encore, dit M. Galichon, comme se trouvant dans la collection d'un amateur de Ratis-

bonne, un tableau du maître. Il représente un vieillard causant avec une jeune fille et porte la signature : IA DA BARBARI, MDIII, avec le caducée.

On doit toujours faire une certaine réserve sur ces signatures. Barbari et les anciens artistes ne paraissent pas avoir mis à la fois leur nom, leur marque et très rarement une date. Les millésimes de 1504 et de 1503 ont probablement été ajoutés : on savait que Jacob était alors à Venise. Le célèbre graveur n'a jamais daté ses cuivres; c'est dans un second état du Priape qu'on a placé plus tard l'année 1501.

Enfin, nous possédons dans notre collection, dit M. Galichon, une toile de ce maître, marquée des lettres IA FF séparées par le caducée.

Voici ce qu'en dit ce savant amateur, à qui nous avons cru devoir emprunter ces notes sur les tableaux du grand artiste qu'il a si heureusement fait connaître : Peint sur un taffetas très fin, semblable à ceux dont se servait Durer pour ses gouaches, ce tableau représente la sainte Vierge accroupie, qui regarde saint Antoine, placé à sa gauche. Elle soutient sur ses genoux l'enfant Jésus

se retournant vers saint Jean-Baptiste, vêtu de la peau qu'il portait dans le désert. Les deux anachorètes sont figurés à mi-corps dans un ravin, derrière le monticule sur lequel la Vierge est assise. Le paysage, traité avec scrupule, charme par l'abondance des détails : au premier plan, des fleurs émaillent le gazon, des arbres ombragent les personnages, un chardonneret se désaltère à une fontaine rustique, qui verse ses eaux dans un bassin. Dans le lointain, on aperçoit un fleuve, une ville, des montagnes aux cîmes variées et abruptes. La couleur de cette peinture est claire, vive, harmonieuse. L'emploi des glacis et des frottis s'y fait remarquer sur toute la toile, et sur les premiers plans l'artiste s'est servi de légers empâtements.

Ce tableau, ajoute M. Galichon, le plus important de ceux actuellement connus, caractérise parfaitement la manière de Jacob de Barbari et permet de le juger à la fois comme peintre de figures et de paysage. Il se montre, en cette toile, obéissant aux influences de deux écoles opposées : Allemand dans le saint Antoine, il est tout Italien dans le saint Jean-Baptiste; mais, dans ce tableau, le goût italien domine. Il se retrouve dans la Vierge, dans

l'enfant Jésus, dans la couleur, dans le paysage, peint avec une remarquable habileté jusque dans ses plus petits détails et suivant les principes des Vénitiens primitifs.

Nous ne devons pas cacher cependant que de très fins connaisseurs ont contesté avec beaucoup d'autorité ces tableaux à Barbari. Ce qu'en dit M. Mantz, en parlant du tableau d'Augsbourg, ne fait qu'augmenter les doutes et les incertitudes. Et la signature de Barbari est avec un S, dans des documents authentiques, et jamais il ne semble avoir pris le J, le nom de Barbarj. Enfin, il ne paraît pas avoir peint sur toile ou sur taffetas, très rarement employé à cette époque; l'inventaire signale un saint Antoine sur toile d'une manière spéciale.

On a restitué à Jacob de Barbari, dans le musée de Dresde, un Christ donnant la bénédiction, n° 1084, et les deux volets représentant sainte Catherine et sainte Barbe, n°s 1795 et 1796. Ces ouvrages étaient souvent attribués à Lucas de Leyde. La peinture de ces deux saintes en demi-figure, dit M. Ephrussi dans une note communiquée à la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1878, est d'une tonalité harmonieuse et assez éclatante,

mais manque de fermeté, de consistance, travail fait à la hâte et sans ce soin et cette conscience qui recommandent les deux petits tableaux de Londres et d'Augsbourg. Nul doute que le panneau central n'ait été l'objet d'un effort plus sérieux, les volets étant sacrifiés, selon l'usage fréquent des contemporains. Enfin, dit M. Ephrussi, les traces brillantes du Christ du Musée de Weimar ne se retrouvent pas dans les trois panneaux de la galerie de Dresde, qui sont d'une infériorité étonnante. Pour deux de ces morceaux, Barbari a une excuse : ils ne sont que des fragments d'un triptyque dont le panneau central a été perdu.

Ce qui caractérise, dit M. Thausing, les têtes du Christ dans les tableaux qui lui sont attribués, c'est la bouche entr'ouverte, constituant peut-être l'imitation des sculptures antiques. C'est aussi un petit défaut dans la direction du regard; elles doivent à ces particularités une expression d'extase et de sentimentalité. La pâte claire et limpide est extraordinairement mince, les glacis sont fort légers, de sorte qu'ils ont été en maints endroits, usés par le frottement.

M. Thausing indique un autre tableau de Bar-

bari. Mlle Przibram, à Vienne, possède un semblable Christ, également signé, qu'il compare au buste du Sauveur du Musée de Weimar. Malheureusement, on n'a donné aucune autre indication sur cet ouvrage. p. 221.

Une ancienne collection liégeoise, aujourd'hui dispersée, possédait un ancien portrait d'un ecclésiastique, très fini, où l'on pouvait encore lire dans des dégradations, des retouches et des restaurations malheureuses : Jean de Chastillon. Serait-ce le chanoine de Saint-Lambert, chargé, au commencement du XVIe siècle, d'importantes missions en Italie? Jean de Chastillon avait peut-être contribué au retour de Barbari en Belgique.

Le cabinet Derschau, à Nuremberg, conservait une peinture sur bois, hauteur 12 pouces, largeur 9 pouces, attribuée à Jacob Walsch, vers 1500. C'était un portrait d'homme avec fourrure, dans un paysage. Il fut seulement vendu, paraît-il, trois florins en 1825, no 13 du catalogue. On peut donc avoir un peu de doute sur son authenticité, son mérite ou sa conservation. Neudorffer semble cependant déjà l'indiquer en 1546.

M. Michiels, dans sa grande *Histoire de la*

peinture flamande, attribue à Barbari : la Vierge et les saintes femmes revenant du Golgotha, et les soldats revenant du Calvaire, du Musée d'Anvers, nos 179 et 180.

Les catalogues et M. Van Ertborn donnent ces deux ouvrages à Jean Gossart ou Mabuse et les désignent sous les titres : les Quatre Marie revenant du tombeau du Christ; les Juges intègres (*Justi judices*).

Parmi les tableaux que les marchands de Londres et de Paris ont tenté de faire passer pour des Barbari, on ne doit en signaler qu'un seul. Voici ce qu'en dit M. Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1878, p. 126, d'après une note de M. Ephrussi :

« Une œuvre de la plus haute valeur que le Christ Weimar ou les trois panneaux de la galerie de Dresde, avec sainte Catherine et sainte Barbe, d'une infériorité si étonnante, dit M. Ephrussi, a été récemment offerte au Musée de Berlin. Ce tableau, venant de chez M. Robinson, de Londres, était en 1878 dans le cabinet de M. Bode, le savant conservateur du Musée de Berlin, qui a donné à M. Ephrussi l'occasion de le voir et de le décrire.

« La scène a pour cadre un paysage montagneux ; à gauche, entre un roc crevassé et une ligne de hautes collines, dans une éclaircie, serpente une rivière aux eaux lentes ; au pied des hauteurs, dans la prairie, çà et là, quelques maisons et burgs isolés. Saint Joseph présente à la bénédiction de Marie la donatrice, vue de profil jusqu'au-dessous du buste. La Vierge, assise à terre, tient sur un de ses genoux l'enfant Jésus nu, debout, et l'entoure d'un de ses bras. A côté d'elle, sainte Catherine, patronne de la donatrice. Celle-ci, les mains jointes, porte vers la Vierge, qui étend le bras pour la bénir, un regard empreint d'une ferveur recueillie. L'Enfant, retournant la tête, lève un de ses petits bras pour s'associer à la bénédiction maternelle ; le mouvement de tout son corps est naturel et pris sur le vif. Saint Joseph, une main sur l'épaule de sa protégée, l'autre repliée sur la poitrine, les yeux pleins d'une sainte extase, qui n'est point exempte de maniérisme, a le type onctueux et langoureux du Christ de Weimar et de Dresde, et plus encore du *Jésus victorieux et bénissant* de la gravure de Barbari (B. 3).

« La figure de sainte Catherine respire un grand

charme de grâce timide et de modeste humilité. Elle tient dans ses mains une tour, son attribut ordinaire. Marie est drapée dans un ample costume dont les plis menus et ondoyants, après avoir enroulé les genoux, se répandent sur le sol en un amas heurté et confus; l'imitation de l'antique est visible dans les parties de ces draperies qui dessinent avec le plus de finesse les souples ondulations du corps; c'est là un des signes distinctifs de Barbari, aussi bien que le dessin insuffisant des mains. Le type de cette Vierge, à la bouche entr'ouverte, aux lèvres trop petites et au nez relevé, et l'ensemble du costume dont les plis, souples et réguliers le long du corps, se cassent brusquement dans la partie inférieure, rappellent de très près la *Judith* du maître (B. 1). Quant à l'attitude nonchalante et abandonnée, elle est bien tout à fait celle de la *Vierge* (B. 4) et d'*Agar dans le désert* (B. 6). On peut encore retrouver dans cette figure un souvenir lointain d'une des femmes du grand Sacrifice à Priape (B. 19), avec ces formes trop allongées, qui caractérisent Jacopo.

« La figure la plus soignée et la plus originale de tout le groupe est, sans contredit, celle de la

donatrice. Beaucoup d'individualité, nulle convention; on est en face d'un portrait évidemment ressemblant. Le profil, très arrêté, a presque la précision d'une médaille. La tête est gracieusement encadrée de cheveux d'un blond venitien, s'entassant en boucles fines et légères; le cou est nu; le buste opulent est serré dans un riche corsage de velours dont le devant est treillagé d'or; manches à crevés blancs. »

M. Ephrussi, par d'ingénieux rapprochements, croit retrouver dans cette belle et riche donatrice la fameuse Catarina Cornaro, qui, après avoir régné pendant quatorze ans dans l'île de Chypre, abdiqua et se retira à Venise, en 1489, où elle mourut en 1510. Son portrait, peint par Gentile Bellini, est au Musée de Pesth, et un buste en marbre se trouve dans la collection du comte de Pourtalès, à Berlin. A Florence, on voit un autre portrait de Titien.

Cet ouvrage vient peut-être nous révéler des rapports de Jacob de Barbari avec une autre femme, avec une autre reine. Mais la reine de Chypre, née en 1454, avait près de cinquante ans lorsqu'elle a connu le grand et amoureux artiste. Elle vivait

dans les charmes des arts et des lettres, au château d'Asolo, que le cardinal de Bembo a immortalisé dans ses dialogues : *gli Asolani.*

Sans doute, il est bien triste, bien malheureux de ne retrouver aucune peinture, aucun tableau digne de la gloire et du génie de Jacob de Barbari, le maître de Durer, de Titien, de Marc-Antoine de Mabuse. Cependant, nous serions très tenté, avons-nous déjà dit, d'accorder à Barbari deux grands portraits de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle. C'étaient les protecteurs de Philippe de Bourgogne, ses derniers parents.

On les a vus longtemps à Bruxelles, à l'Hôtel de l'Europe, dans la précieuse collection de M. Middleton. Le Gouvernement belge les a obtenus en 1872, à Londres, à la vente, restée si oubliée, si inconnue, de ce savant amateur des vieilles choses de nos provinces, pour huit cents francs, n[os] 371 et 372 du Musée. Le roi des Pays-Bas a payé, en 1878, environ six mille francs pour en faire peindre des copies, qui ont demandé six mois, d'un travail très long et très difficile.

Ce sont deux très beaux portraits des derniers souverains de la Belgique, un souvenir de ce fatal

mariage qui allait river, dans un véritable bagne, la Belgique à l'Espagne et amener la ruine et la décadence de deux pays si antipathiques par leur origine, leur race, leur histoire et leur situation géographique. Cette malheureuse union a ensanglanté pendant des siècles toute l'Europe. Et l'Espagne même n'a pu encore secouer les chaînes flamandes de Charles-Quint et de Philippe II.

Ces deux portraits mesurent un mètre vingt-six centimètres sur quarante-neuf de largeur et faisaient partie d'un grand triptyque d'une église de Zierikzée. Les revers représentent saint Liévin et saint Martin. Le sujet principal est inconnu. Le tableau a été probablement donné par Philippe et Jeanne, avant leur départ pour l'Espagne, le 10 janvier 1506, pour le succès de leur voyage, de leur malheureuse entreprise.

C'est une belle et grande peinture, qui rappelle cependant, par le fini, la miniature. Et dans les jolis et minutieux détails des fonds, des bordures et des accessoires, on retrouve le faire de la copie, du portrait de Maximilien de Munich, l'ornementation et la manière du beau manuscrit de Venise. Le terrain où semblent se promener le deux jeunes

souverains a les tons chauds et dorés, si prisés en Italie. Aux pieds du jeune prince, des fraisiers, près de la princesse, des violettes, des fleurs des champs, aussi fines, aussi détaillées que sur le vélin de Grimani. Les arbres, les lointains ont aussi les branches et les feuillages légers des miniatures. Et ces herbages et leurs feuilles sont dessinés, découpés comme dans les gravures du maître, dans les Saintes Familles ou l'histoire d'Agar.

Les deux personnages sont debout, demi-grandeur et disposés comme plusieurs bienheureux du manuscrit de Venise, comme saint Philippe et saint Jacques, *Jacobus,* où nous avons cru retrouver Jacob de Barbari.

Philippe, d'une figure juvénile, douce et candide, sans barbe, avait vingt-trois ans. C'est bien le prince qui a mérité le surnom de beau, *pulcher,* qui fait déjà penser à la Grèce antique et à la Renaissance, qui seules avaient compris le culte de la Beauté. Il est revêtu d'une élégante armure de fer poli, comme le Maximilien de Munich, avec un grand manteau rouge doublé d'hermine. Il porte un casque à larges bords surmonté d'une couronne. La main gauche semble se dessiner

comme dans le saint Philippe, nº 68 des photographies, et la droite tient une grande épée comme le saint Michel, nº 95 des photographies. Sur la lame, en lettres d'or, on lit : *qui vouldra*. Certainement c'est une peinture héroïque, aurait dit Schlegel, comme le Maximilien de Munich.

Jeanne a la figure molle, langoureuse, le regard un peu incertain, un peu voilé. Elle porte un corsage blanc liséré d'or, avec de grandes manches tombantes, comme la Sainte-Barbe de Grimani, nº 108, plus riches peut-être de dessins brodés. Elle a une longue jupe rouge sous un large manteau doublé d'hermine et recouvert de ses armes d'Espagne et de Bourgogne. Une petite couronne est sur un grand capuchon noir.

Certainement on peut contester cette attribution, cette revendication, que nous hasardons seulement pour trouver un ouvrage, un tableau du célèbre artiste. Si ces fines peintures ne sont pas de Barbari, on ne sait à quel peintre les attribuer. Il était seul à la cour avec Mabuse et Van Orley. Et les portraits ne peuvent certainement appartenir à ces deux artistes, si célebres et si bien connus. Il suffit de jeter un regard sur le chef-

d'œuvre de Gossart, la Madeleine, qui est justement placée, au Müsée de Bruxelles, au milieu des portraits de Philippe et de Jeanne. Les tons chauds et dorés tranchent complètement avec les couleurs froides et bleuâtres de Mabuse. Un peu plus loin, dans le même salon, est l'ouvrage capital de Van Orley et plusieurs autres de ses meilleurs ouvrages. Que l'on compare seulement un des dix panneaux de l'histoire de Job, et on y retrouvera non seulement deux différents artistes, mais même deux écoles bien diverses, bien opposées, le Nord et le Midi.

Si les portraits n'appartiennent pas, ne peuvent pas appartenir ni à Mabuse, ni à Van Orley, quel peintre, quel grand peintre peut alors les réclamer?

Quentin Metsis, le plus célèbre et certainement le plus illustre, était encore très peu connu et n'a laissé que deux grands ouvrages, deux chefs-d'œuvre. Il suffit de regarder la légende de sainte Anne, au Musée de Bruxelles, pour comprendre que les deux tableaux ne peuvent lui appartenir. Le faire, la touche si fine, si minutieuse, la couleur, les tons chauds, si italiens, sont tout à fait étrangers au grand artiste de l'histoire de saint Jean

du Musée d'Anvers. Il suffit de voir les fleurs, l'herbe aux pieds de la sainte, à Bruxelles, et de les comparer avec la finesse et tous les détails des portraits ou des gravures de Barbari.

Le tableau du Musée, qui se rapproche le plus des deux portraits est le nº 370, le Calvaire, de Roger Van der Weyden, fait en Italie pour Sforca. Ce sont les mêmes tons chauds et dorés. Et Jacob de Barbari appartient, en effet, à la même école. Barbari en est le dernier épanouissement, malheureusement desséché, transplanté sur une terre étrangère. Jacob de Barbari est le dernier artiste de la Belgique, comme Philippe le Beau est son dernier souverain national. Après, partout l'esclavage, la tyrannie, la mort, la ruine et la décadence. Et déjà tous deux, Barbari et Philippe, portent le germe fatal, le poison, l'épidémie étrangère qui allait envahir partout les provinces belges. Barbari était Italien par la naissance, Philippe le Beau était enchaîné à l'Espagne, à l'Espagne de Philippe II.

LES DESSINS

DE

JACOB DE BARBARI.

Tous les écrivains attribuent à Jacob de Barbari des miniatures. La tradition le fait même travailler longtemps au célèbre manuscrit du cardinal Grimani, un des chefs-d'œuvre de la Renaissance.

Un voyageur anonyme parle déjà en 1512 de plusieurs feuillets enluminés qu'il eut occasion de voir, cette année, chez un amateur de Venise, nommé Francesco Zio. Ce sont quatre premières pages d'un petit livre d'*Heures*, relié en chevreau,

orné de miniatures très délicates et parfaites, qui ont passé dans différentes collections, à Zuan Michiel, à Francesco Zio en 1512 et, plus tard, en 1532, dans le cabinet d'Andrea di Ordini. On ne l'estimait pas moins de quarante ducats. M. Galichon semble ranger parmi les miniatures de Barbari, un petit cadre représentant en clair obscur des animaux; il appartenait à Zuan Antonio Venier, ambassadeur de la république de Venise, près de François Ier. Gabriel Vendramin conservait de Jacob de Barbari un portrait de François Zanco, fait en clair-obscur, avec une encre noire, ainsi qu'un livre en chevreau de format in-octavo, sur lequel des animaux étaient figurés à la plume. Ce manuscrit paraît différent du livre des quatre miniatures de l'anonyme de 1512.

On peut donc appuyer l'attribution à Jacob de Barbari d'une partie du célèbre *Bréviaire* du cardinal de Grimani, de plusieurs ouvrages du même genre du grand artiste.

Et la miniature est un art belge, de l'école des Van Eyck, qui l'avaient, assure M. F. Denis, dans l'*Imitation* de Curmer, recréé, renouvelé à la cour des princes-évêques de Liége. Leurs élèves

portèrent partout leurs chefs-d'œuvre pour réformer les types, les mythes et le faire des byzantins. Paul de Limbourg et ses frères, disciples de Van Eyck, allèrent, les premiers, créer pour le duc de Berry l'atelier de Tours, d'où allait sortir Jean Foucquet et l'école française. Roger Van der Weyden et Nicolas de Cusa, son maître, se fixaient en Italie pour l'initier aux sciences nouvelles et à l'art nouveau. Antoine de Liège et François de Hollande, son fils, étaient à Lisbonne, où Jean Van Eyck avait déjà lui-même annoncé sa révolution. Et on attribue, à Venise, beaucoup de miniatures à Jacob de Barbari, et surtout le magnifique *Bréviaire* de Grimani ([15]).

M. Michiels accorde à Jacob la miniature du célèbre manuscrit de Venise représentant la circoncision, en s'appuyant sur une copie qui donne un B sur le pavé du temple, où l'on peut voir, en effet, la signature du maître. Ce B, cependant, ne paraît pas dans la photographie, nº 31. Et on peut avec beaucoup de peine y retrouver des traces de la manière de l'artiste, de sa science de composition, de l'harmonie, de l'unité de son génie.

D'autres planches conviennent mieux à son

caractère, à son esprit, à son style. Nous citerons le Saint-Paul déjà remarqué par M. Michiels, n° 73 des photographies. La notice italienne l'attribue à Memling, qui a souvent un certain rapport avec Barbari et appartenait aussi à l'école liégeoise, assure M. Henaux.

Le Saint-André, n° 61, offre bien l'unité, l'harmonie que cherchait toujours le célèbre graveur, avec une bordure d'orfèvrerie, qui devait plaire à son goût sévère et antique, comme aussi les deux apôtres saint Jacques et saint Philippe, planche 68, avec un riche encadrement de fleurs. On peut retrouver dans le bienheureux patron de Barbari la figure de l'artiste, comme nous l'avons déjà indiqué. Philippe de Bourgogne serait alors représenté dans l'autre apôtre, qui semble expliquer et donner ses ordres au peintre, qu'il venait d'attacher à sa cour. Ces fleurs, si naturelles, si variées, du manuscrit de Venise et des portraits de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle croisent la flore du Nord et du Midi, des Ardennes et de la Lombardie. Elles jettent un jour nouveau sur les goûts de Barbari, qui semblent être restés longtemps dans la famille Jacob, à Liége, avec

l'amour des jardins. Un Jacob est même l'un des créateurs du célèbre établissement de Jacob-Macoy pour le commerce des plantes rares et nouvelles. On pourrait faire sur l'œuvre de Barbari des études botaniques aussi curieuses que sur le livre d'*Heures* d'Anne de Bretagne, ce trop riche monument de la décadence de l'art.

La miniature 64 des photographies, représentant saint Fabien et saint Sébastien, s'allie aussi très bien avec le talent, le génie et tout ce qu'on connaît de Barbari. Il y a recherché surtout l'unité du sujet et a caché par des tapisseries tout ce qui pouvait distraire l'attention. Saint Georges avait été surtout remplacé à Liége, après la bataille d'Othée et le massacre des archers anglais, en 1408, par saint Sébastien, comme patron militaire. En Italie, on l'honorait seulement alors pour éloigner la peste et les épidémies.

Le savant historien de la peinture flamande attribue encore au grand artiste les saints pontifes et confesseurs, planche 55; on peut y ajouter le saint Christophe, dans l'ancienne manière liégeoise, avec une riche bordure, ou encore le David et le Goliath, nº 46 des photographies, avec

des fleurs champêtres, des fraisiers, des papillons.

M. Michiels cite aussi la *Vierge* et l'empereur Auguste, peut-être la photographie nº 88, le *Couronnement* dans les cieux, de la notice italienne, avec une simple tenture pour encadrement, qui devait plaire à l'artiste en reportant toute l'attention sur le sujet.

Une partie des compositions les plus curieuses, les plus remarquées de ce magnifique volume, le calendrier, offre beaucoup de rapports pour l'invention, la légèreté, moins de fini peut-être, avec le talent, le goût, les études de Barbari et peut servir à le faire apprécier. Chaque mois est dominé par le créateur traîné dans un char antique par des chevaux ailés, comme le Pégasse de la gravure du maître. On y retrouve encore beaucoup d'autres sujets de ces compositions et empruntées à l'antiquité, et partout une grande science des animaux, qui a fait la célébrité de Barbari.

La photographie 21 offre les porcs de l'*Enfant prodigue* de Durer. La septième donne les poses des portraits de Durer et de sa femme ou de sa fiancée, de la *Promenade*, B. 94, deux gravures, où le jeune élève de Nuremberg s'est guidé et ins-

piré, à Liége, sur Barbari, comme nous l'avons vu.

Ces jolis paysages, ces lointains, ces arbres, ces rivières, ces effets de neige, souvenirs si curieux du Nord, révèlent tout un aspect nouveau du talent du peintre qu'on ne peut apercevoir dans ses gravures. Barbari était paysagiste et devint seulement antique, Italien, pendant ses études à Mantoue. A l'école de Mantegna, il s'éprit bientôt des idées romaines et de l'antiquité sur la grandeur de la personnalité humaine, la nécessité de faire de l'homme le seul but de l'art, sur les dangers de distraire l'attention, de rompre l'harmonie d'un sujet par les accessoires ou les paysages. Cependant, fidèle au culte de la nature des Van Eyck, il conserve le paysage pour des ouvrages particuliers, pour des chasses, des animaux, les saisons, les mois. Ces idées se retrouvent aussi dans François de Hollande et il les met dans la bouche de Michel-Ange, le plus grand représentant de l'art en Italie; c'est de ces principes que vient véritablement l'art moderne du paysagiste avec Bles, Bout, Patenier, Léonard Thiri ou Davent, les dernières illustrations de l'ancienne école liégeoise.

Barbari, en effet, ne condamne pas le paysage,

mais voulait le réserver pour des sujets, des tableaux particuliers, comme dans les belles miniatures du calendrier, du calendrier de Venise, où l'auteur laisse plus de liberté à son génie. Il le condamne seulement pour les compositions réligieuses. Il veut alors laisser à la personnalité divine ou humaine toute l'attention, ôter, éloigner tous les accessoires, les détails matériels qui pourraient distraire la pensée de l'étude du sujet. Le paysage fut ainsi relégué dans un genre un peu inférieur, un peu subalterne et compte cependant les derniers grands artistes de l'ancienne école belge, que Lucas de Leyde et Hans de Lautensack ont souvent interprêté sur le cuivre avec tant de bonheur, ainsi que Jacob de Barbari.

Le célèbre miniaturiste a dû encore travailler à d'autres manuscrits. Cependant, il est très difficile et même presque impossible d'indiquer ces ouvrages. Rien n'est si difficile à reconnaître, à apprécier que l'origine, l'auteur d'une miniature. Les artistes se copiaient, et les maîtres traçaient seulement de simples esquisses que des élèves achevaient, ou ils donnaient les dernières touches à un travail ébauché. Nous devons encore faire

beaucoup de réserves sur les attributions des différents feuillets du célèbre manuscrit de Venise, que nous avons données, avec M. Michiels, à Barbari. On peut certainement toujours les contester, les critiquer.

Un autre ouvrage, qu'on est tenté d'attribuer à Jacob, à cause des sujets, de son histoire, de ses amours, est le beau manuscrit des *Poésies* de Marguerite, de la Bibliothèque de Bruxelles. Cependant, il ne répond pas entièrement au talent, à l'esprit, à la manière, ni aux dates de la vie du célèbre artiste. Il peut seulement appartenir à son école, Marguerite même y a pu mettre la main.

On attribue aussi à Barbari, comme à Lucas de Leyde, comme à Albert Durer, des tapisseries. Les tapisseries, la plus haute expression de l'art et du génie, tentaient alors tous les peintres. Les tapisseries de Durer et de Lucas de Leyde sont certaines, authentiques. Comme il existait entre les trois grands artistes une espèce de rivalité, on peut présumer que Jacob a aussi dessiné de semblables cartons pour les palais de Philippe de Bourgogne ou de Marguerite d'Autriche. C'étaient sans doute des *verdures* ou des chasses, des paysages ou des

sujets mythologiques. L'art des tapisseries monumentales, les tapis d'architectures n'existaient déjà plus. Il avait entièrement disparu avec l'école de Roger Van der Weyden ([21]).

Les tapisseries avaient été créées pour décorer les églises, pour en remplir les grands jours; ce n'était pas de la peinture, mais de l'architecture. C'étaient des étages, des élévations marquées par différents sujets symboliques, qui élevaient l'âme et l'esprit aux grandeurs célestes, avec ses horizons infinis, avec toutes ses sublimités et ses profondeurs.

Ces élévations étaient ordinairement au nombre de trois, divisées en cinq sujets, depuis les grands succès des tapisseries de la bataille d'Othée, de 1408. Ce célèbre ouvrage de Van Eyck avait été la base de l'art nouveau, avec ses quatre motifs allégoriques de Goliath et d'Holopherne. Roger Van der Weyden vint harmoniser ces trois zones symboliques des créations divines et les cinq degrés, l'échelle des sens humains, pour y arriver. Souvent on les a subdivisé en sept parties pour les sept vertus, les sept sacrements, l'échelle céleste et divine, L'apocalypse de Roger Van der Weyden

et de Nicolas de Cusa est restée le chef-d'œuvre du véritable art de la tapisserie historiée. C'est un prodige d'interprétation théologique et l'ouvrage capital de Roger. Les huit tapis de l'Apocalypse étaient déjà exposés à Liége, dans la cathédrale de Saint-Lambert, en 1455. Ils sont encore aujourd'hui à Madrid, mais on les a souvent refaits, entièrement restaurés, renouvelés. On sait qu'Albert Durer en a copié des fragments dans son ouvrage le plus célèbre, le plus grandiose (¹¹).

La cour de Charles-Quint et de Marguerite d'Autriche avait cherché à refaire les grandes tapisseries, mais surtout des tapisseries de chambre, de salon, de boudoir. On ne pouvait plus songer à élever l'âme, à agrandir l'esprit, l'imagination, en recréant les degrés mystiques du ciel et de la terre. On remplaça les étages superposés par des horizons, des lointains, et les tapisseries cessèrent d'être de l'architecture, pour devenir des peintures. Jean Vermay fit pour Charles-Quint les cartons de la conquête de Tunis et de la bataille de Mulhberg. Ce sont des chefs-d'œuvre, sans aucun doute, mais de véritables tableaux, sans aucun rapport avec les anciennes tapisseries.

Jacob de Barbari ne pouvait même plus songer alors à les refaire, il dut se borner à des verdures, des chasses, comme à des sujets mythologiques. Il ne reste aucun souvenir de ses ouvrages, transportés probablement à Madrid avec tant d'autres richesses des provinces belges.

Parmi les sujets antiques qui ont dû tenter surtout le célèbre artiste, on doit citer Psyché, Hercule, Bacchus, les grandes études de toutes sa vie. On trouvera dans un autre ouvrage tout ce qui se rapporte aux grandes tapisseries de Psyché, souvent refaites à Bruxelles. Les Bacchus, les Bacchanales sont encore restés inconnus; cependant on en retrouve des traces, des souvenirs. Des tapisseries d'Hercule existent heureusement dans plusieurs collections en France, en Espagne, en Italie, en Angleterre. On en a donné des dessins, des photographies; où l'on aperçoit souvent le génie de Barbari remanié, refait par d'autres peintres. Et dans ces beaux tapis de l'histoire et des travaux d'Hercule, on retrouve le caducée, les chevaux, les dauphins, le Pégase, les sujets antiques recréés par le célèbre artiste. C'est un art, un style nouveau de décoration emprunté aux Grecs et aux

Romains, que l'Italie a remis à la mode au XVI[e] siècle avec Raphaël, après Jacob de Barbari, un de ses maîtres, et qu'on retrouve aussi dans Lambert Lombard et dans Jean Ramegge, son élève. Le cardinal de Mazarin avait obtenu du roi d'Espagne les magnifiques tentures des travaux d'Hercule, dont les dessins étaient attribués à Titien, qui avait tant de rapports avec Jacob de Barbari. Et Titien ne paraît pas avoir donné les cartons de ces tapisseries, où on ne retrouve aucune trace de son génie, de sa manière. Venise n'avait pas même encore de lissiers et n'était que le grand entrepôt des provinces belges, pour cette industrie.

D'autres tapis célèbres, que l'on pourrait restituer à Barbari, sont les *Triomphes des dieux et des déesses*, du mobilier de la couronne à Paris. On les attribue souvent à Mantegna, qui ne paraît pas avoir fait de semblables cartons. Et ces grandes tapisseries ont été exécutées à Bruxelles, en partie, par François Geubels, doyen du métier en 1554, ce qui semble s'opposer à toute intervention de Mantegna. Geubels ne correspond aussi que très difficilement avec Jacob de Barbari, qui a dû

travailler à ce grand ouvrage, vers 1510, pour Marguerite d'Autriche, ou peut-être avant, pour l'amiral Philippe de Bourgogne. Lorsque ce dernier fut nommé évêque d'Utrecht, on a pu céder ces cartons au roi de France. Cependant on paraît avoir refait plusieurs fois les *Triomphes des dieux* à Bruxelles. Et les dessins, les compositions ont subi alors différents changements. On peut encore y retrouver souvent les enfants, les amours, les nudités si chers à Barbari, ainsi que ses divinités marines et les dauphins.

Jacob de Barbari était dessinateur, et c'est le dessin qui l'a rendu partout un maître célèbre et qui a formé tout le génie de ses élèves. Tout ce qu'on sait déjà de la vie et de l'œuvre du grand artiste prouve qu'il voulait toujours unir la théorie à la pratique; que, comme Léonard de Vinci, il cherchait à dominer, à comprendre toute la nature, sa vérité et ses oppositions, la thèse et l'antithèse. Et le grand moyen, la grande force pour y arriver était le dessin, non seulement le dessin géométrique, qu'il a tant pratiqué, tant étudié avec les canons, les tables des proportions, mais surtout le dessin d'après nature. Son principe était le modèle

vivant et sa reproduction exacte, plus grande même que la réalité, pour apprendre à trouver le modelé, la sculpture. On connaît son petit bas-relief d'Orphée, si heureusement découvert par M. Ephrussi, qui montre toute une nouvelle phase de son génie. Et dans les premiers dessins de Mantegna, c'est encore le modelé, la ronde-bosse que fait remarquer M. Thausing, et qu'il ajoute heureusement dans sa copie reproduite par Durer. *Voir* p. 79. Il savait dessiner, parce qu'il savait voir et voulait refaire, reproduire. Cette passion du modèle, de la nature, le conduit souvent à une manière de traiter les ombres très curieuse, très personnelle, dont se sont déjà servi les faussaires. Jacob de Barbari réunit quelquefois ses lignes, ses plus gros traits, comme les jambages très resserrés des **II**. C'est dans les troncs des arbres qu'il emploie surtout ce procédé.

Malheureusement, tous ses dessins sont aujourd'hui perdus ou cachés sous le nom d'autres artistes. M. Galichon, M. Thausing, M. Ephrussi ont déjà cherché à lui restituer plusieurs compositions célèbres. Mais, là encore, il est presque impossible de préciser, de garantir, de prouver. Il restera

toujours bien des doutes, des incertitudes. Rien de plus douteux qu'un dessin, rien de plus facile à copier, à imiter. Presque tous les ouvrages que se disputent, dans les ventes, les riches amateurs, sont des copies, de véritables faux. On a déjà vu surgir chez les marchands des maîtres au caducée. Mais c'est seulement dans d'anciennes collections, à Venise, à Vienne, à Madrid, qu'on peut retrouver des Barbari. Dans un millier de dessins attribués à Lambert Lombard, à Liége et à Bruxelles, il y a probablement aussi des Jacob. Mais c'est surtout dans l'œuvre de Durer qu'on peut faire les plus importantes découvertes. M. Thausing et M. Ephrussi ont heureusement commencé ces recherches.

Nous avons vu, p. 149, que le beau portrait du Musée de Lille, inscrit dans la collection Wicar sous le nom d'Albert Durer, doit revenir à Jacob de Barbari. Il était resté, jusqu'à présent, sans attribution certaine et rangé, catalogué dans les anonymes. Enfin, on doit y retrouver les traits de Jacob, comme l'avait reconnu J. Cock, à Anvers, en 1572, en le confondant avec Lucas Jacob de Leyde, son cousin.

Jamais Albert Durer n'a eu cette élégance, cette

délicatesse, des traits si fins, si souples, si italiens, et il ombre davantage ses grandes compositions. Presque tous ses portraits sont de simples profils; très rarement le célèbre artiste, toujours pressé, toujours occupé de grands ouvrages, a abordé tous les détails du visage, d'une figure, d'une tête, surtout les deux yeux, un des côtés faibles de Durer, avoue même M. Thausing. Et beaucoup de grands portraits attribués au peintre de Nuremberg sont certainement faux, comme un grand nombre de ses dessins.

Nous nous sommes longuement étendu sur ce magnifique travail du Musée de Lille. Il est inutile d'y revenir. Jérôme Cock, d'Anvers, le premier, en a donné une gravure sans le monogramme de Durer, ajouté à une époque assez moderne. M. Braun l'a fait photographier avec beaucoup de succès pour ses grandes collections. La *Gazette des Beaux-Arts* l'a fait encore graver en 1877.

Cependant, on a jeté un doute, un soupçon sur ce beau dessin de la collection Wicar, où se trouvent tant de pièces fausses ou douteuses. Ce dessin n'est-il pas aussi une copie, très finement faite, d'une autre composition? Les faussaires sont si

adroits, si habiles en Italie surtout, qu'on doit toujours hésiter sur l'authenticité des collections modernes. Mais si c'est une copie, c'est certainement une copie magnifique d'une pièce ancienne qui doit appartenir à Jacob de Barbari.

Nous avons souvent parlé de la grande composition de Jacob de Barbari sur les transformations, les décadences de l'homme, de la force opposée aux types de l'Hercule. Cette dualité, qu'on retrouve chez les anciens artistes, dans les bois de Lucas de Leyde, dans Breughel, les Galle, est très bien marquée dans les Bacchanales, les Tritons, les Dauphins de Barbari. Deux Bacchanales ont été composées sur les cartons de Mantegna, qui les a aussi gravées. Ce sont :

La Bacchanale au Silène. B. 20.

Le Combat des deux Tritons. B. 17.

Jacob de Barbari avait déjà dessiné, avant les gravures de Mantegna, ces deux pièces si émouvantes, qui introduisaient la vie, le drame dans l'art et qui obtinrent partout un si immense succès. Albert Durer a copié les deux dessins de Barbari. Les crayons de Durer sont conservés dans les riches collections de l'Albertina à Vienne

et montrent encore le faire, le génie de son premier maître. Deux autres dessins, qui paraissent appartenir à cette suite, sont conservés au Musée de Dresde et attribués à Lorenzo di Credi. M. Galichon les a restitués à Barbari et a fait reproduire sur bois, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1873, le *Combat des deux Tritons*. M. Ephrussi, M. Thausing ont accepté cette nouvelle attribution.

M. Thausing a aussi accordé à Jacob de Barbari les dessins de différentes compositions d'Albert Durer. Un des premiers essais du jeune artiste, à la plume, rehaussé de couleurs, représente, dit-il, Heracles, Hercule ou l'Hermes gaulois, qui attire et captive les hommes par son éloquence, représentée par une chaîne d'or qui sort de sa bouche et qui pénètre dans les oreilles de ses auditeurs. Schedel, dans son Album de Munich, en avait déjà tracé une grossière esquisse. Durer a mieux conservé, remarque M. Thausing, l'élégance et les formes habituelles à Barbari, dont il rappelle le premier le nom. Et Jean Le Maire a aussi connu cette curieuse allégorie.

Un autre dessin de la collection d'Ambras, à

Vienne, provient certainement de la même source. Il représente Arion assis et serrant entre ses jambes le dos d'un dauphin. Schedel en a aussi donné un croquis dans son Album et vient prouver que l'invention ne peut en appartenir à Albert Durer.

Deux autres grandes compositions paraissent encore avoir occupé Jacob de Barbari. Nous avons déjà indiqué son histoire de Judith et d'Agar. On en retrouve, dans les artistes de Nuremberg, différents sujets. Durer avait dû les apporter de Liége avec les nombreux dessins dont parle si positivement Vasari. Pencz, qui a eu tant de rapports avec le maître ou caducée, a conservé plusieurs scènes de la vie d'Agar où l'on retrouve encore souvent l'inspiration, la manière, le faire de Barbari. La belle et singulière pièce d'Abraham et d'Agar couchés sans vêtements sur un lit semble rappeler parfaitement l'artiste. B. 6. C'est une gravure très rare, qu'on retrouve dans d'autres pièces et dans les copies indiquées par Zani. Pencz — on ne sait pourquoi — a cherché à la supprimer : peut-être qu'on lui en contestait déjà l'invention. Les types, le costume de Sara reparaissent dans les ouvrages

de François Jacob. Agar et Judith devaient former, dans sa pensée, la dualité qu'on retrouve dans ses autres ouvrages : Agar la faiblesse, Judith la force; Agar l'esclave, Judith la puissance; Agar l'amour, Judith la vengeance. Et c'étaient des sujets un peu douteux, un peu équivoques, pourrait-on dire, qui donnaient à l'artiste tout le luxe antique et toutes les nudités payennes.

On a déjà restitué à Barbari les Judith des Beham. On sait que les premières Judith qu'on retrouve dans Israël van Meckenen (B. 4) et dans la bataille de Béthulie, de Schauflein (Passavant, 137) sont des copies des magnifiques tapisseries des Van Eyck sur la bataille de Liége ou d'Othée, en 1408. Le savant Zani avait déjà indiqué un fragment du bois original. On a retrouvé, dans ces Judith, le portrait de Marguerite de Rochefort, l'âme, l'héroïne de la révolution liégeoise contre Jean de Bavière, dont elle avait fait mettre la tête à prix pendant le siége de Maestricht. Barbari a gravé deux Judith et a fait plusieurs autres dessins de cette fière et célèbre héroïne entièrement nue, comme l'ont reproduit les Beham et Wierix. On a attribué souvent ces Judith à Albert Durer, et

même Maffei a ajouté le monogramme du célèbre artiste dans sa reproduction. Blanc, 1. Durer avait, un des premiers, copié les compositions de son maître et les avait fait connaître en Allemagne. Cependant Zani et tous les critiques lui ont refusé ces ouvrages un peu italiens, un peu voluptueux. On les accorde, en effet, à Barbari.

En retrouvant les rapports de Jacob de Barbari avec Titien et Marc-Antoine Raimondi, nous ouvrons deux nouvelles sources pour rechercher des dessins du célèbre artiste. Il est presque certain que Raimondi, comme beaucoup de graveurs, a toujours copié les maîtres qui avaient réussi à l'attacher à leur personne, Francia, Raphaël, Jules Romain. L'espèce d'idolâtrie que montre Marc-Antoine pour ces artistes prouve même sa subordination, son esclavage. Presque toutes ses premières gravures mythologiques, si contraires à l'école du religieux Francia, ne peuvent appartenir qu'à Barbari et montrent encore son génie, son dessin si léger, si voluptueux, si antique. Jacob a dû aussi inspirer à Titien ses premières Vénus et ses premiers paysages, qu'on ne retrouve pas dans l'école vénitienne primitive. Dans plu-

sieurs de ses compositions apparaît même le caducée, comme nous l'avons déjà fait remarquer pour le *Jugement de Pâris* et l'*Assemblée des Dieux*. Et Jean Le Maire les a déjà décrites. (*Voir* p. 83 et nos 35, 36 du catalogue.)

Un autre artiste, qui paraît aussi s'inspirer souvent des dessins de Jacob de Barbari, est le mystérieux et fécond graveur $\frac{A}{C}$, connu sous le nom d'Alart Claessen. Bartsch a voulu le donner à Utrecht, sur une fausse lecture du mot Ulrich, qui se trouve sur ses planches. On peut attribuer, en effet, le *Gattamelata* de cet artiste, B. 30, au maître au caducée. Gattamelata, célèbre général vénitien, mort en 1440, est étendu sans aucun vêtement sur une table. Dix hommes et femmes, nus aussi, l'entourent et le pleurent. La composition paraît appartenir à Mantegna. C'est à Mantoue que Barbari a dû la copier, Francia l'a aussi gravée. Le dessin de Mantegna était, paraît-il, encore en 1802, dans la vente de Paul Praun à Nuremberg, nº 1534.

Plusieurs sujets mythologiques reproduits par ce graveur $\frac{A}{C}$ paraissent aussi appartenir à Bar-

bari. Des pièces non signées et non décrites, avec des Vénus, des femmes, conservent encore mieux des traces de leur première origine. On peut y ajouter un passage de la mer Rouge avec de belles Israélites portant des instruments de musique et le violon de Barbari. Cette terrible destruction de l'armée de Pharaon est aussi le sujet d'un grand bois attribué à Titien et inspiré à l'école de son premier maître. Metsis en a aussi donné une grande frise, où l'on retrouve la même inspiration.

Malheureusement, on ne peut reconnaître dans ces nombreux ouvrages ni l'élégance, ni le dessin si fin, si pur, de l'auteur primitif. Les formes ont été grossies, alourdies. Claessens, ou Collard, ou Cornelis, ou probablement Ulrich tout simplement (on lui a donné ces différents noms), paraît interpréter Barbari avec la nouvelle esthétique de Lambert Lombard, et sa manière un peu froide, un peu chargée de voiles, de draperies et d'ombres.

Nous avons déjà parlé souvent de la grande composition de l'histoire de l'Amour et de Psyché, qu'on a attribuée à Raphaël ou à Coxie et que nous avons restituée à Jacob de Barbari.

Nous reviendrons un jour sur ce célèbre ouvrage

que Marguerite d'Autriche avait déjà montré à Durer en 1520 et qu'elle refusa au grand artiste, parce qu'elle l'avait promis à Van Orley, son peintre. Albert Durer, qui admirait tant à Anvers, à l'entrée de Charles-Quint, les jeunes filles peu vêtues, qui intimidaient le jeune empereur, ne paraît avoir recherché alors que les Vénus de Barbari, et méprisait les ouvrages religieux, même le chef-d'œuvre de Mabuse, le Calvaire de Middelbourg. Et Van Orley, qui avait obtenu les précieux dessins si enviés, si désirés par Durer, était le maître et l'ami de Coxie, dont le talent religieux et dramatique s'harmonise si peu avec les illustrations de la fable de Psyché, que Canonico Crespi attribue aussi à Van Orley. Cet artiste avait déjà refait les premières tapisseries de Psyché, composées par Barbari. Les Hogenberg, les Galle, Lombard paraissent aussi avoir connu des dessins originaux de cette célèbre composition.

Jacob de Barbari est le véritable rénovateur de ce nouveau type du beau chaste et voluptueux, que l'art a vêtu de sa seule nudité. Il est le créateur de cette déesse nouvelle, presque chrétienne, Psyché, glorification pure et sensuelle de l'amour

et de la beauté, grossièrement indiquée par Apulée, et que la Renaissance vint véritablement achever. Barbari a seul fait connaître alors à l'Espagne ce mythe enchanté par Marguerite d'Autriche, ses amis, ses amies, ses poètes, ses artistes. L'Espagne en a fait même une Psyché chrétienne, une Psyché catholique avec Juan de Mal Lara et Calderon.

La princesse des princesses, la belle Marguerite, fut la confidente de Barbari, la marraine de son œuvre. Elle la montra mystérieusement à Durer, qui en fut épris et ne cache pas sa folle passion. Barbari y avait travaillé amoureusement et n'avait voulu la confier à personne qu'à Marguerite. La belle amoureuse la conservait avec le même mystère et l'avait réfusée à Durer. Elle l'a laissée, à sa mort, à Van Orley, son peintre, le maître de Coxie, qui l'a si heureusement donnée à Raphaël et à Marc-Antoine Raimondi.

Dans un autre ouvrage, on trouvera les dernières années de la vie de Barbari et l'histoire si peu connue de ce chef-d'œuvre si célèbre, la Fable de Psyché. Plusieurs autres sujets en font partie, comme *Vénus et Mercure*, eau-forte attribuée souvent à Burgmair. On verra un pendant de

Psyché presque aussi délicatement inventé dans un poëme de Jean Le Maire, le poète, l'indiciaire de la belle et voluptueuse Marguerite. Son titre un peu naïf, un peu risqué, comme on les aimait au XVIe siècle, où le français luttait de licence avec le latin dans la bouche des dames et des princesses, a fait égarer parmi les poésies érotiques, ou trop légères, le *Triomphe de haulte et puissante Dame Vérolle*. Le titre primitif était *Contes de Cupido et d'Atropos*, de Séraphin, traduit par Jean Le Maire afin de retirer les gens de folles amours.

C'est une poétique allégorie, très morale, très curieuse, que la cour de Marguerite, si galante, si amoureuse, opposait aux créations mythologiques d'Apulée et de Barbari. On y retrouve Mercure et son caducée, l'âne des *Métamorphoses* y paraît, et l'amant vert y ouvre tristement la marche funèbre. Était-ce une petite vengeance de la princesse, qui plaçait en France la terrible héroïne, à Rouen, si près de la Bretagne, dont la duchesse Anne, la célèbre boiteuse, lui avait ravi un trône et un premier amour? Cependant le mal français venait certainement en Belgique de la France. Dans une addition : *Le pourpoint à boutons*, les Bretons sont

seuls désignés, et le livre est daté d'Angers, ville célèbre par son hostilité à la Bretagne.

Nous aurons alors à rechercher l'auteur des illustrations si élégantes de ce petit poème, dont il ne reste malheureusement qu'une mauvaise contre-façon. On comprend déjà que l'édition originale n'avait été distribuée qu'aux intimes de la petite cour de Malines, si jamais elle a été imprimée. M. de Montaiglon en indique plusieurs beaux manuscrits.

Serait-ce enfin trop vouloir agrandir Jacob de Barbari, comme on l'a déjà reproché à la *Gazette des Beaux-Arts*, en France, à M. Thausing, en Allemagne, à M. Ephrussi, en Italie, que de lui attribuer une petite part, très petite si l'on veut, dans ce chef-d'œuvre si mystérieux, le *Poliphile*, de 1499? C'est un chef-d'œuvre pour le dessin et la gravure des bois sans précédent et sans héritier, né positivement à Venise pendant le court séjour de Barbari. Et on ne trouve plus, après son départ, un seul artiste en Italie pour en refaire deux xylographies, malheureusement perdues. Leur travail prouve seul déjà que les autres n'appartiennent pas à l'art italien. Et deux planches du *Poliphile* sont signées d'un B.

M. Piot, qui a attiré le premier l'attention sur le graveur du *Poliphile*, veut le désigner sous la dénomination de ***maître aux dauphins***. On a souvent, en effet, reproduit ces animaux antiques dans plusieurs autres ouvrages qui semblent appartenir à la même école, sans avoir cependant tous les mérites du beau livre imprimé par Alde Manuce, en 1499. On sait aussi combien Jacob de Barbari aimait les sujets des monstres marins, renouvelés à Mantoue par Mantegna. Tous les élèves de l'école liégeoise ont cherché bientôt à les imiter avec Albert Durer. Zwott avait même cru devoir les étudier pour les corriger dans la curieuse gravure que lui ont restitué Ottley et Passavant, 77. Jacob de Barbari, à Venise, a pu seul faire naître le maître aux Dauphins, si on lui refuse tout ou une partie des ouvrages attribués à cet artiste si mystérieux, si inconnu.

LES GRAVURES

DE

JACOB DE BARBARI.

Comme l'ont déjà fait remarquer MM. Galichon, Michiels, Ephrussi et d'autres iconophiles, peu de gravures de Jacob de Barbari paraissent avoir été imprimées en Italie. Le faire, le papier, l'impression sont tout à fait étrangers aux maîtres italiens. Le savant Zani les refuse positivement à l'Italie et les accorde à la France ou à la Hollande. Et la France n'avait pas alors de graveur.

Toutes les marques du papier des plus anciennes

épreuves se retrouvent, comme l'a fait remarquer M. Galichon, dans l'œuvre de Lucas de Leyde, qui appartient certainement au Pays-Bas. Le P, la couronne, la main, la fleur de lis, la tête de bœuf apparaissent surtout alors en Belgique. On peut même ajouter qu'on ne connaît encore aucun cuivre de Barbari d'origine purement italienne, après les bois de Venise. Saint Sébastien, et Cléopâtre montrent toujours l'artiste flamand. Et Jacob de Barbari ne s'est peut-être occupé que de la xylographie pendant ce long séjour en Italie.

Albert Durer a copié ou imité les gravures de Barbari certainement avant 1505. On peut en conclure que les originaux de Jacob de Barbari sont antérieurs à 1496, époque où il est allé se fixer à Venise. Et comme presque toutes les gravures du maître au caducée offrent à peu près le même caractère de travail et d'impression, on peut présumer qu'elles ont toutes été gravées avant 1496. Des tirages ont eu lieu sans doute longtemps après cette date et expliquent les différences de ces fines et légères compositions. Un second état du sacrifice à Priape, B. 19, à Dresde, et à Londres, porte le millésime de 1501. C'est la seule date indiquée dans l'œuvre.

M. Ephrussi fait aussi remonter les gravures sur cuivre de Jacob de Barbari avant 1495, lors de ses premiers rapports avec Albert Durer. Et en 1495, Durer n'était plus à Nuremberg, il avait entrepris depuis quatre ans son grand voyage d'études en Belgique, *in Belgio*, où il devint si subitement, si mystérieusement graveur. Ce n'est donc point à Nuremberg que Durer a connu, avant 1495, Jacob de Barbari, que Barbari a gravé, a imprimé. Durer n'aurait pas été enthousiasmé d'un art nouveau, qu'il aurait pu apprendre près de sa famille. C'est encore moins à Venise que pouvaient naître ces gravures qui stupéfiaient, *stupefatto*, Marc-Antoine Raimondi, qui voulait même introduire cette nouvelle industrie dans cette ville et en Italie, pour en avoir l'honneur et la richesse.

On ne trouve, en effet, aucune trace du séjour et de l'influence de Barbari à Nuremberg. Albert Durer, après son grand voyage en Belgique, retombe même souvent, après 1496, dans la manière de Wolgemut. On cherche vainement le nom de Barbari dans les archives de Nuremberg et de l'Allemagne. Son nom, son véritable nom de

Jacob, y est entièrement inconnu, comme son surnom et son monogramme. On le désigne seulement par sa nationalité de Wallon, *Walchs*. On semble même le confondre avec d'autres artistes allemands. Un contemporain, un curieux, un savant, Neudorffer, en 1546, l'indique à peine et ne connaissait, dit-il, que deux de ses ouvrages, deux tableaux, sans parler même de ses gravures, de son talent de graveur. Et Neudorffer fixe sa mort à l'année 1500, ce qui prouve qu'on ne trouvait les traces de sa présence en Allemagne qu'avant cette date.

En 1504, Jacob de Barbari paraît cependant avoir dû passer à Nuremberg pour retourner en Belgique. M. Ephrussi conteste même ce passage, et il n'a pu faire alors aucun séjour dans cette ville. Il n'a exercé aucune nouvelle influence sur Durer, qui cherche même déjà à s'inspirer de Mabuse, qui accompagnait le grand artiste pour aller retrouver Philippe de Bourgogne. Cette révélation de Mabuse à Nuremberg, dans le travail de l'Adam et Ève de 1504, est une indication importante ; et, peu après, Albert Durer se décide enfin à aller à Venise, après le départ de son ancien

maître, dont il redoutait peut-être la présence et les révélations.

En 1496, Jacob de Barbari était à Venise pour travailler aux grands bois des plans de 1500. Et cette longue et difficile xylographie a dû allourdir sa main et l'éloigner du cuivre. Nous ne ferons que deux exceptions, pour le saint Sébastien et pour Cléopâtre, deux chefs-d'œuvre qu'il entreprit sans doute pour montrer tout son talent, tout son génie, toute la finesse de l'école belge, à son retour dans son ancienne patrie, à son berceau, en 1496. Peut-être même acheva-t-il seulement à Venise ces deux cuivres, qu'il paraît avoir travaillés longtemps avec amour, avec passion, et qui sont tout à fait étrangers à l'art italien.

Les vingt-huit planches de l'œuvre de Barbari, exécutées en Belgique avant 1496, ne sont pas si étendues, si compliquées pour avoir exigé un long travail. Ce sont presque toujours des sujets très simples, souvent une seule figure, rarement plus de deux, sans paysage, sans lointain. C'étaient de simples études faites en Italie, et la composition, les dessins de plusieurs cuivres avaient été com-

mencé à Mantoue, comme les deux Priape. Barbari les avait rapportés avec ses premières esquisses de l'histoire de Psyché, dont ils font partie. Il les a ensuite gravés et fait imprimer à Liége, où était la seule chalcographie des Pays-Bas, créée par les Van Eyck et leurs associés, les Engelbrecht, les Cornelis, les Jacob.

On peut certainement présumer que Jacob de Barbari a dû graver, comme Albert Durer, comme Lucas de Leyde, huit pièces par an et quatre sujets sont souvent sur la même planche. Ce qui peut faire remonter ses premiers essais à l'année 1491, peu après son retour d'Italie, de l'atelier de Mantegna.

Ce sont des inductions toutes matérielles, toutes positives, prises des cuivres seulement, qu'on peut tirer aussi de nos différentes notes, de nos recherches sur l'histoire de la vie du célèbre artiste et qui viennent en même temps les confirmer. On sait encore que Barbari à Venise avait renoncé à sa marque du caducée et que toutes les pièces où se trouve ce chiffre sont antérieures à 1496 et à son association avec Kolb, qui n'avait plus permis cette indication de propriété. Et pres-

que toutes les copies d'Albert Durer sont aussi antérieures à cette date.

La comparaison des différents cuivres de Jacob, des papiers, des impressions, amènerait sans doute des découvertes curieuses et importantes. Malheureusement, les gravures de Barbari sont toutes extrêmement rares. Elles sont gravées d'un burin très fin, très délicat et se sont bientôt usées à l'impression. Le peu d'épreuves que nous avons vues ne permet pas de s'attacher aux procédés matériels. Beaucoup de ces rarissimes gravures ont passé dans des collections françaises ou ont été préparées pour la France, c'est-à-dire qu'on les soumet à la presse ou au laminoir pour leur donner le poli, le brillant, la couleur si à la mode à Paris. On efface ainsi toute la finesse, tous les anciens caractères de l'impression, les reliefs de l'encre, souvent si extraordinaire et qui est un éternel sujet d'étonnement. L'encre devait avoir des qualités aujourd'hui perdues, complètement inconnues. Des épreuves mal venues, où l'impression a inégalement marqué par une matière trop épaisse, trop grasse, comme dans quelques gravures d'Israel Van Meckenen, semblent prouver

la même fabrique et provenir du même atelier.

Aujourd'hui, en France, on lamine les elzévirs pour agrandir les marges, on presse les maroquins des reliures pour en effacer toute la distinction, enfin on satine les vieilles gravures après les avoir lavées, blanchies, pour les habiller à la Parisienne la plus pimpante, la plus brillante. Dans ces longues et difficiles préparations, dans toutes ces manipulations chimiques, une gravure perd tous ses caractères, les traits tombent, s'épaississent. Le papier devient méconnaissable, les marques disparaissent ou s'effacent presque complètement. Une photographie, un fac-simile offre à peu près le même intérêt.

Il est temps d'avertir les amateurs de se défier de ces pompeuses et splendides épreuves. Le plus petit fragment jauni, sali, mais vierge de lavage, de blanchissage, de la presse ou du laminoir, a bien plus de valeur. Une gravure ainsi métamorphosée est complètement perdue pour l'art, pour l'étude. On peut encore souvent rétablir un tableau refait, repeint, une estampe jamais. Et on peut certainement nettoyer, racommoder, compléter une planche sans toucher, sans

détruire les morceaux intacts ou bien conservés.

Les premières épreuves des cuivres de Jacob de Barbari laissent voir, dit M. Galichon, des traces de barbes; quelques circonstances des détails semblent souvent montrer la présence du maître. C'étaient, en effet, des essais d'amateur tirés à très petit nombre et qui ne paraissent pas avoir été mis dans le commerce. Mais ils sont faits avec beaucoup d'intelligence, imprimés avec un grand soin, dans un établissement très bien, très complètement monté, dans une grande et ancienne chalcographie,

Albert Durer n'a jamais pu réussir à donner à ses gravures des barbes. Il essaya même souvent un malheureux tremblement dans l'impression pour y parvenir et n'arriva qu'à produire un double effet, imprimé sur plusieurs anciennes épreuves. Les premières pièces de Durer offrent seules des barbes et ont été tirées aussi, comme les ouvrages de Barbari, dans une grande maison, avec beaucoup d'art. Nuremberg ne parvint jamais à obtenir l'encre de Schongauer, des Israel, des Suavius. Vers 1512, Albert Durer, après le départ de Franck de Luxembourg, dut même se servir d'une

couleur grise et pâle, que les vieux maîtres avaient réservée pour quelques sujets très fins, gravés peut-être sur argent. L'encre de Jacob de Barbari est, on l'a déjà vu, belle, noire et brillante comme dans les impressions d'Israel Van Meckenen.

Jacob de Barbari a travaillé à l'eau-forte, a déjà fait remarquer M. Galichon. Plusieurs de ses gravures en offrent des traces, comme Judith et sainte Catherine, ou Mars et Vénus. Des taches de l'acide restées sur le cuivre peuvent même servir à distinguer des états, des tirages. C'est sans doute encore à son premier maître que Durer a emprunté ce procédé, inconnu alors en Allemagne, assure M. Thausing, qui veut même en attribuer l'invention au célèbre génie de Nuremberg. Cependant, l'eau-forte a toujours été employée dans les arts. On en trouve des recettes dans les plus anciens écrivains. Passavant en a déjà fait remarquer l'usage dans le maître A. W., un des élèves des graveurs de 1466, qui paraissent aussi avoir eu recours à ce moyen chimique, si facile, si économique, pour leurs nombreuses et importantes publications. Les essais d'eau-forte que M. Thausing montre dans Durer semblent prouver qu'il

a apporté en Allemagne un procédé nouveau, inconnu encore à Nuremberg; mais Albert Durer ne peut certainement pas réclamer l'invention de la gravure à l'eau-forte. Il suivait encore, dans ses essais assez timides, très peu nombreux, Jacob de Barbari.

Et cette revendication en faveur de Jacob de Barbari des eaux-fortes de Durer peut s'appuyer sur la première apparition de ce procédé en Italie à peu près en même temps qu'en Allemagne par un autre élève de Barbari, par Marc-Antoine Raimondi. Bartsch a déjà indiqué ces épreuves, bien antérieures aux ouvrages du Parmesan, à qui l'on a aussi attribué souvent cette invention.

L'eau-forte, nous le répétons, a toujours été utilisée dans les arts. On en trouve des traces dans les plus anciens écrivains, dans le curieux traité de l'évêque de Liége du Xe siècle, Eracle, *De artibus Romanorum,* dans le moine Théophile ou Roger, si bien instruit de toute l'industrie liégeoise du XIIIe siècle. Enfin, on ne doit pas oublier le curieux recueil formé en Belgique vers 1400, par Jean Lebègue, publié à Londres en 1849 par M. Merrifried. Et dans un manuscrit de Venise

de l'époque même où Barbari était dans cette ville, on trouve une des meilleures recettes pour graver à l'eau-forte, et le texte est interrompu par des vers sur la mort, en 1477, du duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, le destructeur de Liége. On s'est toujours occupé, en effet, dans cette ville, des différents procédés de peinture à l'huile et de gravure, bien avant les Van Eyck, qui ont immortalisé leurs noms et leurs chefs-d'œuvre par leurs découvertes si malheureusement oubliées. Il suffit de comparer un de leurs tableaux aux peintures plus modernes, partout déjà si décolorées, si abîmées.

Au XII[e] siècle, dans les nielles de la couronne de lumière et dans les ornements des reliquaires de Charlemagne d'Aix-la-Chapelle, on peut retrouver des traces de mordants. Albert Durer ne peut donc réclamer aucune part à l'invention de l'eau-forte. Son maître, Jacob de Barbari, n'a fait que lui enseigner et pratiquer des procédés très anciens, très connus en Belgique et à Liége, et encore, paraît-il, restés ignorés ou peu en usage en Allemagne et à Nuremberg.

Considéré comme graveur, Jacob de Barbari est

le rival, l'émule de Lucas de Leyde. Barbari, assure M. Galichon, est un des plus habiles burinistes de son époque. Il a beaucoup des procédés d'Albert Durer, son élève, qui a su presque tous se les approprier. Sa taille fine, légère, souple, comme dans Lucas de Leyde, se prête aisément aux diverses formes qu'il veut rendre. Il la courbe légèrement et la croise dans les ombres, qu'il n'accentue jamais fortement. Il ménage encore, ajoute M. Galichon, le passage du noir au blanc par de petits points, qui, en prolongeant les traits les plus arrêtés, forment une demi-teinte, comme dans les vieux maîtres. Il sait surtout encore profiter du blanc pour dessiner, compléter, éclairer une composition, — grand art que la gravure moderne a presque partout complètement oublié, en multipliant inutilement les lignes. Barbari est surtout un maître dans la science des blancs, qui donnent tant de lumière, de vie, d'élégance à ses ouvrages. Parfois, de grandes tailles ondoyantes et parallèles expriment les terrains et rappellent le travail d'Albert Durer, son fidèle disciple dans ses premières années, lorsqu'il suivait encore les modèles de son maître, avant d'avoir la révélation de Mabuse.

Rarement, remarque encore M. Galichon, dans ses estampes, il a placé ses personnages au milieu d'un paysage détaillé; des troncs noueux sans feuillé, une simple ligne, en tiennent lieu le plus souvent; cependant plusieurs de ces compositions prouvent qu'il a étudié de près la nature, ajoute le savant écrivain.

Il semblerait, comme nous l'avons indiqué, qu'il y avait déjà alors dans l'école liégeoise une grande réaction contre le paysage, qu'elle avait véritablement créé avec les Van Eyck. Et bientôt Lambert Lombard viendra condamner et proscrire complètement de Liége les paysagistes. Ces singulières réactions, ces grandes révolutions du goût et des idées se produisent souvent dans l'histoire. Il est peut-être important d'en montrer l'esprit, le caractère, en donnant un extrait de François de Hollande. Nous avons parlé plusieurs fois de cet artiste, de ce singulier écrivain, qui sert si bien à faire comprendre la Renaissance. Il était le fils ou le petit-fils d'Antoine, qui, après la destruction de Liége en 1468, avait erré un peu partout en Europe, avant de trouver un asile à la cour de Lisbonne.

En Flandre, dit François de Hollande, on peint de préférence, pour tromper la vue extérieure, ou des objets qui vous charment, ou des objets dont vous ne puissiez dire du mal, tels que des saints et des prophètes; d'ordinaire, ce sont des chiffons, des masures, des champs très verts ombragés d'arbres, des rivières, des ponts, ce que l'on appelle paysages, et beaucoup de figures par-ci, par-là. Quoique cela fasse bon effet à certains yeux, en vérité, il n'y a là ni raison, ni art, point de symétrie, de proportions, nul soin dans le choix, nulle grandeur; enfin, cette peinture est sans corps et sans vigueur. Et pourtant, on peint plus mal ailleurs qu'en Flandre. Si je dis tant de mal de la peinture flamande, ce n'est pas qu'elle soit entièrement mauvaise, mais elle veut rendre avec perfection tant de choses, dont une seule suffirait par son importance, qu'elle n'en fait aucune d'une manière satisfaisante. C'est seulement aux ouvrages qui se font en Italie que l'on peut donner le nom de vraie peinture Et c'est pour cela que la bonne peinture est appelée italienne. Si on la faisait ainsi en tout autre pays, elle prendrait le nom de ce pays-là (9).

Ces conseils, que François de Hollande place dans la bouche du plus grand artiste, qu'il attribue à Michel Ange, paraissent, en effet, déjà avoir été adoptés alors par Jacob de Barbari. Et c'est probablement lui qui les apporta un des premiers à l'école liégeoise. Et Lambert Lombard en fit sortir toute sa malheureuse révolution italienne. Lombard, Barbari, François de Hollande ont les mêmes idées, les mêmes principes, prééminence de l'Italie et de l'antiquité, réaction plus ou moins violente contre le naturalisme, le réalisme des Van Eyck, inutilité, danger, dédain, mépris du paysage. On voit aussi, par ce texte si curieux, si important, qu'il n'existait encore que deux écoles de l'art : l'école italienne et l'école belge. Personne ne parle alors d'une école allemande. Tous les écrivains contemporains rattachent toujours Albert Durer à la Belgique ou à la Flandre. Les Allemands font toujours étudier leurs premiers artistes en Belgique.

On peut s'étonner d'une seule chose, dans l'histoire de Barbari et de Durer, dans leurs nombreux rapports, leur longue et continuelle rivalité : c'est qu'Albert Durer ne copie pas encore davan-

tage, n'imite pas plus les gravures de son célèbre maître. Ces sujets si simples, si harmonieux, étaient-ils trop difficiles, trop étrangers au goût, à l'esprit, à la manière du jeune artiste de Nuremberg, toujours si rebelle à l'art italien? Il avait dû même abandonner la *Vierge au papillon*, pour y revenir, après plus d'une année d'autres études. Barbari, enfin, comme beaucoup de peintres, cachait-il ses simples essais de gravure, ses loisirs, ses passe-temps de graveur?

Albert Durer semble déjà lui reprocher des secrets, des mystères sur la perspective, sur la science des proportions. Ou a-t-il craint de froisser un ami? Leur amitié paraît avoir été d'abord très grande, très intime, très sincère. Et il n'osait pas se poser comme un rival. Jamais on ne souffre ces parallèles, ces rivalités. L'amour-propre ou l'intérêt en est toujours blessé. Durer alla même se plaindre en Italie des copies ou des imitations de Marc-Antoine Raimondi.

Après leur rupture et le départ de Barbari pour Venise, en 1496, Durer cherche toujours à éloigner la pensée de son infidèle associé. Le jeune artiste de Nuremberg a seulement pu graver des

compositions faites avant le séjour de Barbari à Venise, et surtout les grandes études faites par Barbari pour les élèves de la chalcographie liégeoise, où tant de graveurs les ont copiées, les ont reproduites. Plus tard, Durer a seulement imité Barbari, ou s'est borné à introduire ses personnages, ses types dans ses compositions, en cherchant encore longtemps à s'inspirer de sa manière, en déguisant ses emprunts ou ses souvenirs. Jacob, son ancien maître, son ami, n'était plus qu'un rival qui réclamait ou faisait reproduire en Italie les ouvrages de son élève. Son nom seul savait le mécontenter, comme on peut le voir par la lettre de Venise, où il se moque de Kolb et de son éternelle admiration pour Walchs, pour un Wallon.

Et rien n'était et n'est plus difficile que de comprendre, de copier, de refaire les gravures de Jacob de Barbari. Des lignes, de simples lignes, très grandes, très souples, très fines, et dont la finesse, la variété font tout le mérite. Un peu grossies, un peu déviées, elles n'ont plus de vérité, de charme. On peut en juger par les copies, les reproductions, les photographies. Les épreuves usées, mal

imprimées, n'ont déjà plus de vie, plus d'élégance, plus d'intérêt, ne laissent plus deviner l'artiste, ni son génie, ni le talent.

Et Barbari était un novateur, un révolutionnaire dont les idées, les principes, les compositions ne pouvaient être acceptés, imités dans une école, dans une ancienne académie. Durer pouvait-il même les approuver ostensiblement? Pouvait-il copier Jacob de Barbari, le refaire, l'imiter, s'il en avait le talent, le génie? C'était le plus jeune des maîtres, un nouveau venu, un étranger, un barbare, *Barbari*. N'allait-il pas soulever tous les élèves, les professeurs, les anciens, l'académie, la véritable académie de Liége dont parle Vasari, Lampson, Abry? Ses principes, ses élèves étaient accueillis partout, même à Bruges, même à Anvers, même à Florence. Pourquoi les changer, par quoi les remplacer? On connaît l'ignorance, la routine des académiciens. Et si Durer n'avait pas réussi dans son imitation, dans son innovation, quelle chute, quel effondrement pour le malheureux copiste d'un *Barbari* et pour son nouveau maître!

Les jeunes artistes ne sont jamais tolérants. Que

d'ostracisme, de révolte dans les ateliers! Durer en savait quelque chose, lui qui se rappelait toute sa vie ses souffrances, ses misères dans la maison de Wolgemut, probablement parce qu'il n'approuvait pas toujours les malheureux dessins de la *Chronique* de 1493, qu'il osait parler de la nature et des Van Eyck, de Martin Schongauer, les amis de son père ; qu'il osait même faire son propre portrait au miroir, et méprisait les modèles, les types traditionnels à Nuremberg. Durer s'est peut-être essayé sur d'autres cuivres de Barbari, mais il a eu bien soin de cacher ses premières études, comme il a détruit une de ses premières planches : le saint Paul du Musée de Dresde. Et après leur rupture, il a dû aussi sacrifier les emprunts trop directs à l'œuvre de son rival, de son maître, qui voulait réclamer à Venise tous ses ouvrages. Il efface alors même son nom de son traité des *Proportions*.

On peut considérer comme un des premiers essais de Jacob de Barbari la *Judith et sainte Catherine*, du Musée britannique. Passavant, le premier, l'a décrit sous le nº 21 de l'œuvre. L'exécution à l'eau-forte est un peu raide. C'est une

imitation d'une ancienne pièce. La figure de Judith est un portrait, souvent reproduit, de Marguerite de Rochefort, l'âme de la révolution liégeoise contre le prince-évêque Jean de Bavière, dont elle avait fait mettre la tête à prix. M. Galichon a cru pouvoir la rejeter de l'œuvre du maître. Cependant elle paraît bien appartenir à Jacob de Barbari, encore jeune, encore sans expérience. Plus tard, il donnera à la figure plus d'élégance, plus de beauté, à ses costumes plus de légèreté et de souplesse, il liera ordinairement la tunique à la ceinture pour indiquer toutes les formes voluptueuses de la femme. Enfin, on n'y voit pas la marque qu'il adopta après ses premières études en Italie, le caducée, emprunté aux *Métamorphoses* d'Apulée. *Judith et sainte Catherine* sont donc probablement antérieures à son voyage en Italie vers 1485, à l'âge de quinze ans. Lucas de Leyde a gravé dès sa neuvième année, comme les Wierix. Deux ou trois pièces sont peut-être aussi de la même époque.

Jacob de Barbari, à son retour à Venise en 1496 et pendant son association avec Kolb, abandonna sa marque de propriété, le caducée, qu'on ne

retrouve plus dans ses bois, ni dans le saint Sébastien, ni dans Cléopâtre. Le saint Sébastien passe pour le chef-d'œuvre du maître, fait ou achevé, fini, dirait-on, pour montrer aux Vénitiens tout son talent, tous ses progrès, son avenir. On peut donc le placer sous l'année 1497. Et Cléopâtre est de la même époque.

Entre la Judith et le saint Sébastien doivent se ranger les vingt-huit cuivres de l'artiste : tous ont été, très probablement, gravés avant 1496, de 1490 à 1495. De 1510 à 1515, il a fait, pour Marguerite d'Autriche, les vingt-trois pièces de la princesse.

Des notes très importantes, retrouvées par M. Houdoy dans l'inventaire de 1515, que n'avaient pas publiées M. de La Borde, ni M. Leglay, viennent jeter un jour nouveau sur les dernières années du célèbre graveur. Les voici :

« Item, XI assez grandes platines de cuivre engravées par feu maistre Jacques de Barbaris, paintre exquis de differens misteres, bonnes pour imprimer sur papier.

« Item, encore V autres moyennes pièces du mesme aussi de divers misteres.

« Item, VII autres petites pièces de mesmes

platines, le tout mis en une logette de bois. »

Ces planches de Jacob de Barbari dans le trésor de Mme Marguerite prouvent déjà, dit M. Galichon, qu'elles ont été exécutées pour la princesse et à ses frais. Elles sont donc certainement du XVIe siècle et postérieures à 1504.

De tous les textes des anciens écrivains et des observations des lexicographes, de Ducange, de Littré, il résulte que le mot *mistere* ne signifiait anciennement qu'ouvrage, un travail, d'où est dérivé le terme *métier*. Très rarement on le prend dans un sens religieux. Mais au XVIe siècle, on l'employait surtout pour désigner des pièces dramatiques profanes ou ecclésiastiques. On ne peut donc trouver dans ces vingt-trois planches que des compositions appartenant à trois suites différentes, comme l'indiquent aussi leurs trois dimensions. Et aucune pièce de ces trois séries ne paraît aujourd'hui exister dans les gravures connues du célèbre artiste.

Il est malheureusement tout à fait impossible de deviner ces trois grands ouvrages. C'est seulement en Espagne qu'on pourrait en retrouver des traces. Jacob de Barbari a peut-être été chargé de

composer des dessins, des gravures de pièces dramatiques, alors si à la mode à la cour des princes et des princesses, des ballets, des comédies, des tragédies, des mystères. Les nombres cinq, sept et onze de ces cuivres s'accordent assez bien aux divisions en usage dans le théâtre du XVIe siècle. Peut-être même était-ce une trilogie sur Psyché?

Il y a eu certainement des épreuves tirées sur ces planches, comme l'indique l'inventaire, mais c'était en très petit nombre d'exemplaires. Marguerite cherchait à cacher et devait chercher à cacher ses rapports avec Barbari. Les gravures du célèbre artiste ont toujours été très rares. Il était peintre, peintre exquis, dit-on encore en parlant de ces cuivres. comme pour les excuser. Jamais ces essais n'ont été dans le commerce, ni même, peut-on dire, publiés. Aussi ne les trouve-t-on pas dans les plus célèbres collections. En Belgique, elles paraissent avoir disparu complètement avec tous les plus précieux trésors du passé, les maîtres de 1466, le maître S, les Suavius, les premiers Lucas de Leyde, les Lambert Lombard.

Les gravures si rares, si recherchées, du maître au caducée ont toujours été très chères et les prix

ont toujours augmenté et augmenteront toujours à une époque qui a tant d'engouement, de passion et surtout d'argent pour les objets d'art ou simplement de curiosité. Sans doute, on a vu rarement des épreuves monter à 4,105 francs sans les frais, comme le saint Sébastien acquis par M. de Rothschild, à la vente Galichon.

Cependant, on a vendu à Londres la grande Sainte Famille ou la jalousie de Sara et d'Agar mille livres sterling, plus de vingt-cinq mille francs! Ce sont des fantaisies d'Anglais, qui ne peuvent donner aucune véritable estimation. Nous préférons la baser sur l'adjudication faite à Leipzig dans la collection Limphart, en 1876, pour huit cents marcks, mille francs sans les frais. En 1880, la même pièce a été revendue à Francfort mille marcks.

Cette gravure peut passer, en effet, pour le chef-d'œuvre du maître, donnant tous ses procédés matériels, alliant l'art du nielle à la science du bois; seule elle laisse apercevoir une idée de la perfection de ses paysages, de sa noble élégance, de son talent d'expression, de sentiment dans la jalousie de deux épouses, l'effroi de leurs enfants, la

tristesse d'Abraham. Le saint Sébastien montre sans doute mieux toute la finesse du graveur, et M. Duplessis le cite en première ligne des planches à remarquer, avec Mars et Vénus, le grand Sacrifice à Priape, les Trois Suppliciés, Pégase. On peut prévoir que de bonnes épreuves de ces belles gravures ne pourront bientôt plus s'obtenir à moins d'un millier de francs, que même les très mauvaises planches, mal conservées ou abîmées, auront encore une certaine valeur.

Le Musée britannique à Londres conserve la plus riche collection des gravures de Jacob de Barbari. Après Londres vient Paris, avec une trentaine de pièces, ensuite Vienne; Fréderic de Bartsch indique dans le catalogue de 1854 dix-huit numéros du maître : 1, 4, 5, 6, 9, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, le saint Sébastien et les deux bois. Chose singulière, on ne trouve pas son nom dans l'ouvrage de M. Wessely sur le cabinet de Berlin, qui possède cependant plusienrs cuivres du maître. A Dresde, on en rencontre aussi un certain nombre. Malheureusement, dans presque tous ces Musées les gravures sont collées en plein sur des montures, comme à Paris, où M. Ephrussi

n'a pu retrouver la nature du papier. Mais la célèbre collection anglaise doit se placer certainement en première ligne. Les conservateurs du Britisch Museum ont même fait vendre, le 21 avril 1880, six doubles. Ce sont les nos 1, 3, 6, 14, 17, 19. On trouvera les prix d'adjudication dans notre catalogue. Ces prix, cependant, ne représentent pas la véritable valeur. La vente des doubles des collections de gravures laisse toujours certain doute sur la beauté des épreuves. Et les grands amateurs ne cherchent pas à obtenir les rebuts, même les rebuts d'un musée. Les collections de Berlin et de Francfort ont obtenu aussi avec beaucoup de peine un certain prix des pièces trop répétées dans leurs cartons. Et sur quatre-vingt-treize numéros de gravures toutes rares et rarissimes, exposées à Londres en 1880, sept n'ont pas trouvé d'acheteurs et d'autres ont été retirées. Un Baccio Baldini, la *Sibylla Phrygia*, a même été adjugé à sept livres. Les six Barbari ont été plus disputés et ont été acquis par des marchands, qui les ont bientôt revendus à des prix bien supérieurs. Les *Trois Suppliciés* étaient cependant déjà à cinquante livres.

En terminant, il est peut-être curieux de jeter

un coup d'œil sur les anciennes collecions belges et d'y rechercher le souvenir du grand artiste.

On ne trouve aucune gravure de Barbari dans les grandes et si riches collections du colonel Hazard, qui avait su réunir au XVIII[e] siècle tant de trésors anciens à Bruxelles, dont les catalogues ont été donnés par Ermens en 1789. Cependant, Hazard possédait, paraît-il, Mars et Vénus et une Sainte Famille rangés dans l'école d'Italie.

Le comte de Renesse, un savant, un riche amateur, qui l'un des premiers, a recueilli les vieux monuments de l'art en Belgique, dispersés partout par la Révolution française, ne possédait aucune pièce du maître au caducée.

Un grand et laborieux collectionneur à Liège, le chanoine Hamal, plein d'érudition et de goût, mort en 1820, avait su réunir beaucoup de gravures, de dessins, passés presque tous en Angleterre. Il possédait un recueil de gravures de Barbari et des dessins vendus, paraît-il à M. Delbecq, à Gand.

Le célèbre iconophile gantois est le seul, en effet, qui semble avoir réussi à réunir un certain nombre de gravures du maître au caducée. La collection

de M. Delbecq est même la collection particulière qui en indique le plus : dix-neuf pièces figurent dans le catalogue de la vente du 11 mars 1845. M. Delbecq était parvenu à trouver par les Terry, qui faisaient le commerce de gravures à Liège, à Bruxelles et en France, ce curieux recueil. C'était très probablement celui de la collection du chanoine Hamal, dont les dessins sont passés en Angleterre vers la même époque. Sans en connaître l'auteur, M. Delbecq en avait deviné toute l'importance pour l'histoire de la gravure. Cependant, en s'attachant à l'esprit de ces ouvrages, au beau style antique des compositions, il avait rangé Barbari parmi les grands maîtres de l'Italie. Personne, en effet, n'avait encore fait remarquer les tendances italiennes de l'école liégeoise, ni de ses graveurs ni de sa chalcographie. Personne n'avait même indiqué cette vive et puissante réaction contre les Van Eyck, contre le réalisme, contre le paysage qu'ils avaient si glorieusement créé. Leur grande et immortelle révolution devait d'abord être combattue dans son berceau, dans la ville qui avait ressenti le plus leur influence, où tous les artistes, comme encore les deux

Durer, étaient venu apprendre l'art nouveau.

Une partie des Barbari de M. Delbecq sont passés chez M. Galichon, qui en a si heureusement profité pour recréer, peut-on dire, le maître. M. Galichon possédait huit de ces gravures.

C'est M. Delbecq qui a ainsi l'honneur d'avoir remis Jacob de Barbari en vogue. Le savant iconophile de Gand s'était surtout borné à conserver les anciennes gravures belges antérieures à la malheureuse révolution de Rubens. Et une grande expérience, une grande finesse lui firent découvrir, lui firent connaître les pièces du maître au caducée. Le premier il les rechercha, le premier il les recueillit, s'y attacha sans en savoir ni l'auteur, ni l'origine. Il les rangeait parmi les maîtres étrangers, disciples de Van Eyck et de Roger Van der Weyden. La collection de M. Delbecq fut vendue publiquement à Paris en 1845 par MM. Delande, Lacroix et Thoré, administrateurs de l'Alliance des Arts. Les gravures furent poussées à des prix jusqu'alors inconnus et attirèrent l'attention sur Barbari, qu'on avait pu enfin bien apprécier dans une réunion nombreuse et choisie. De là date la nouvelle gloire, la renaissance du maître.

Les autres amateurs en Belgique ne méritent à peine une mention. Paelinck, cet artiste si érudit, si amoureux des vieux maîtres, si passionné des anciens restes de l'art flamand, ne connaissait même pas le maître au caducée, qu'il avait sans doute rejeté parmi les artistes purement italiens. M. Camberlyn, qui recherchait avec tant de succès, de bonheur, les beaux livres, les belles gravures, qu'il voulait si généreusement donner au Musée de Bruxelles, ne possédait que la Judith dans un très mauvais état, et adjugée à vingt francs.

Les autres iconophiles belges ignoraient le nom du maître au caducée, n'avaient que du dédain pour cet élégant et fin graveur, qui faisait, disait-on, un médiocre honneur au pays. On voulait toujours le rattacher à l'Italie, même après que le savant Zani eut déjà deviné son origine wallonne, en disant qu'il était Français ou Hollandais; on le méprisait, même après les savantes recherches de M. Galichon, qui avaient eu partout tant de retentissement.

L'école d'Anvers, la grande école de Rubens avait fermé les yeux et le goût à tout ce qui était simple, pur, beau. Les types si malheureusement

créés à une époque de décadence et de servitude par le grand artiste, ne laissaient plus voir ni comprendre la nature ou l'antique sous la fougueuse exubérance de muscles, de chairs, de couleurs du maître. Les chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome restaient incompris à Anvers, la sculpture même n'y eut plus de disciples.

GÉNIE

DE

JACOB DE BARBARI.

Chose remarquable, de tous les anciens artistes, Barbari a le moins vieilli, moins que les maîtres du XVIIIe siècle ou de la Révolution. Il est encore aujourd'hui tout moderne, tout nouveau. C'est un phénomène singulier, extraordinaire, le privilège des plus beaux et des plus rares génies et des chefs-d'œuvre antiques. Même dans les lettres, la poésie, les écrits les plus populaires, les plus vantés tombent subitement. Un drame, un poète

célèbre devient un jour impossible. Et dans les arts du dessin, la mode a encore bien plus de tyrannie: qu'on regarde seulement les costumes de la Restauration ou du règne de Louis-Philippe.

Un peintre n'est éternel, n'est universel que parce qu'il est vrai. C'est le rare, c'est le grand mérite de Barbari. Il a toujours pour lui l'universelle vérité, l'éternelle nouveauté du vrai, du simple, du naturel, et il est toujours nouveau, toujours vivant, parce qu'il éloigne tous les accessoires inutiles, tout le luxe faux et factice. Il est, comme le dit déjà Durer, le bon peintre galant, le peintre des amours.

Il pousse, en effet, aussi loin que le XVIIIe siècle la volupté et l'amour, le féminin. Et cependant Jacob de Barbari n'est pas vieilli, il n'est pas cynique, jamais il ne blesse la décence ou la moralité de l'art, jamais il ne tombe dans la grivoiserie ou la caricature. Le créateur de Psyché, l'inventeur du nu sait toujours s'inspirer de la nature et de l'antiquité. On a malheureusement perdu tous ses panneaux décoratifs, tous ses petits tableaux de paysages, de fêtes galantes, où il paraît avoir eu les mêmes succès que Fragonard, que Watteau,

que Boucher. Les grands seigneurs, comme Philippe de Bourgogne, lui confiaient leurs petites maisons, leurs châteaux d'amours et de plaisirs. Et les grandes dames, les plus jolies, les plus amoureuses, comme Marguerite d'Autriche, cherchaient à s'attacher Jacob de Barbari.

Les deux Jacob, Jacob de Barbari et Lucas Jacob de Leyde, sont les derniers fleurons de l'art du XV[e] siècle, les derniers disciples de l'école des Van Eyck et de Roger Van der Weyden. Barbari subit déjà l'influence italienne : cependant, il ne l'impose pas, ni à ses contemporains, ni à ses élèves. Durer reste et devient Durer à son école ou le premier génie de l'Allemagne. Barbari comprend encore, en effet, toute la vérité, toute la grandeur de l'art créé par les Van Eyck, qui les premiers avaient osé rejeter toutes les traditions du moyen âge. Comme peintre, il les imite heureusement, il aime, il voit la nature, la vraie nature. Comme graveur, il suit, avec Lucas de Leyde, Martin Schongauer, le célèbre élève de Roger Van der Weyden. Aussi, à son école et dans son entraînement, Mabuse, son dernier disciple, reste fidèle à l'ancienne école; et Durer ne perd

rien de son génie, aucune de ses qualités, il les développe complètement sans connaître, sans aimer, sans s'imprégner assez de l'Italie; tandis que Marc-Antoine Raimondi, son autre élève, est le premier, le plus grand graveur italien.

Il était malheureusement réservé à Lambert Lombard d'élever en système, en révolution cette grande réaction italienne, qui allait engloutir dans toutes les gloires de l'école d'Anvers les plus grandes traditions de la Belgique, faire oublier la nature et les Van Eyck, anéantir la miniature et la peinture monumentale, les tapisseries, l'architecture et la gravure décorative.

Jacob de Barbari est, à la fois, Belge et Italien, et même Français. Zani, le plus fin, le plus savant des iconophiles, inclinait déjà à le donner à la France ou à la Hollande, aux Wallons, lien naturel et géographique des deux races. Et la France l'a surtout fait connaître, l'a, peut-on dire, adopté, ressuscité, après M. Delbecq. Paris a su seul le faire de nouveau apprécier, avec M. Galichon. Et la *Gazette des Beaux-Arts* l'a remis en faveur, à la mode, lui a donné un nouveau baptême, et le nom de Barbari, aujourd'hui partout consacré.

Il appartient, en effet, entièrement, complètement à l'école liégeoise, qui se rapproche par tant de liens secrets et mystérieux de la France, en appartenant cependant toute entière aux races germaniques.

Liége, dit Michelet, était la dernière citadelle de la Gaule dans le Nord, au milieu des populations allemandes. C'était, ajoute-t-il encore, la petite France de Liége qui soutenait le parti d'Orléans, Charles VI et Louis XI, contre les ducs de Bourgogne et les Anglais. Ses princes-évêques, presque tous largement pensionnés par les rois, avaient au XVe siècle leur hôtel à Paris et aimaient à éblouir, par le luxe de leur cour, les Parisiens et les Parisiennes. Barbari, par sa noble élégance, un style un peu efféminé, un peu payen, devait surtout plaire à la France. Et si la France du XVIe siècle ne l'a peut-être pas connu, la France du XIXe siècle l'a véritablement recréé, ressuscité. Il en a, en effet, quelque chose de la finesse, de l'élégance, de la légèreté, de l'esprit. C'est ce qui a toujours fait les succès de tous les grands artistes liégeois à Paris, de Varin, de Duvivier, de Demarteau, de Neuforges, et même de Grétry, de Re-

douté, de Rutxiel. On pourrait encore ajouter aujourd'hui bien des noms.

Liége a toujours été un trait d'union entre la France et l'Allemagne, entre les races antiques et les races nouvelles, entre les Latins et les Germains, *barbari*. C'était un marché neutre des idées et des opinions, des hommes et des choses, qui venaient s'y rencontrer, s'y fondre, mûrir et grandir. On les acceptait avec le *caducée* de la paix, du commerce, pour les peser, les prendre ou les rejeter, comme François Jacob de Barbari balançait entre Venise et Liége, la *bona Barbarica* de Pétrarque. Et Jean Le Maire ose aussi donner à Marguerite d'Autriche son *caducée* pour aller pacifier l'Europe : allusion singulière, mais qui connaissait alors le maître au *caducée?*

Jusqu'à Waterloo, depuis Attuatica, depuis Tolbiac, depuis Othée, Liége est le grand champ de bataille de l'Europe et du monde nouveau. Toujours les races et les idées s'y rencontrent sous César, sous Clovis, sous Charlemagne, sous les ducs de Bourgogne. Les barbares, *barbari,* y ont leurs premiers camps contre la civilisation antique, les Germains, les Francs contre les Gaulois.

Et les Wallons, les Walschs, sortis de ce mélange, donnent à la France ses plus anciens écrivains avec Lambert Le Begue, Huon de Pierrepont et de Villeneuve, Jean d'Arckel, Jean Le Bel, le maître de Froissart.

Liége fut le principal centre de la politique française contre les ducs de Bourgogne et elle fut malheureusement vaincue à Othée, en 1408, et en 1468 à la prise, à la destruction de Liége par Charles le Téméraire, la honte de Louis XI, dit Michelet, et le roi n'osa plus mettre les pieds à Paris. Si les armes de la France furent toujours malheureuses à Liége, ses idées, ses doctrines y furent toujours triomphantes. Au XVIII[e] siècle, Liége était encore la grande forteresse des encyclopédistes et des philosophes, de Voltaire et de Rousseau. C'est de là qu'ils minaient, par leurs écrits, leurs pamphlets, toute la vieille société et préparaient la Révolution, comme les Van Eyck avaient déjà renversé à Liége tout l'art du moyen âge, pour revenir à la nature, que le *Contrat social* et les disciples de Rousseau prenaient pour type pour réformer la féodalité expirante.

Barbari est un des grands représentants, une

des plus pures émanations de ce mélange, de cette fusion des peuples et des idées. Et sans être un génie supérieur, Barbari est peut-être l'artiste qui prouve le mieux la grandeur, la puissance, l'antiquité d'une école, son aptitude à s'assimiler tous les genres, à savoir joindre la théorie à la pratique, à faire des élèves, à former un enseignement, une académie, à recréer une religion même, un nouveau christianisme, un nouveau paganisme, à faire des Van Eyck ou des Mantegna. Et il reste cependant toujours original, toujours vrai, toujours lui-même. Il est Italien et il reste Belge. Il est Belge et devient Italien. Luc de Heere le réclame déjà pour l'école liégeoise, Zani le refuse à Venise, à l'Italie, et M. Thausing le donne à la Néerlande.

Cependant on ne connaît qu'une faible partie de son œuvre, et ce peu le montre capable de tout créer, de tout entreprendre, de tout réussir. Sa gloire, sa grande gloire, sa gloire éternelle est d'être le maître de Gossart, de Marc-Antoine Raimon[illegible] Ti[illegible] lbert Durer, d'être surtout [illegible] e Durer. Il change l'art de [illegible] ie les bois de la *Chro-*

nique de Schedel et fait sortir de cet atelier si barbare, si oublié, des chefs-d'œuvre que tout le monde connaît et admire.

Albert Durer, en effet, le cite seul comme son maître, son guide, et il l'étudie, il l'imite, le copie pendant quinze longues années. Et, lorsqu'il arrive à se poser comme son émule, comme son rival, jamais il ne l'oublie, ni à Venise près des Bellini, ni à Malines près de Marguerite, où il ose demander son *Album* à l'amoureuse princesse. Aussi l'Allemagne, l'Italie se disputent encore aujourd'hui avec orgueil Jacob de Barbari, Jacob Walsch, Jacob le Wallon !

Et le grand artiste se place entre toutes les nationalités qui le réclament et qu'il repousse. A Venise, son berceau, il est nommé l'Étranger, le Barbare, *Barbari;* à Nuremberg, il reçoit aussi le surnom de Walsch; à Malines, il prend encore le titre de Barbaris, de Barbarus, et il est l'amant vert pour la cour de Marguerite d'Autriche, pour l'empereur Maximilien, le vert, la couleur ennemie, la couleur liégeoise, qui avait fait si souvent trembler les ducs de Bourgogne et que Durer, Burgkmair n'oublient jamais dans les *Triomphes*

de Maximilien. Entre tant de rivalités jalouses, il avait adopté pour emblème le caducée du dieu du commerce, de Mercure, la divinité protectrice des voyageurs, des missions, des entreprises étrangères. C'était le symbole de sa vie vagabonde, de son apostolat, de son école. Barbari paraît avoir pris pour but, pour idée d'unir le Nord et le Midi, la Belgique et l'Italie. Et Marguerite d'Autriche suit la même politique: aussi Jean Le Maire ose lui donner le caducée. Barbari, a-t-on déjà dit, est le Protée, le Mercure de l'art, l'Hermes romain et gaulois, qui préside à l'harmonie, au mariage des hommes et des peuples. Et il impose la nature, le paysage, les Van Eyck dans la péninsule italique et rapporte aux Germains, aux *barbares*, Mantegna et l'antiquité.

Son rôle, si important, si nouveau, si grandiose, n'échappe même pas aux contemporains. Et Barbari paraît avoir été considéré de son temps comme un esprit, un génie supérieur, comme le messager, l'apôtre, la divinité d'un art nouveau. Liége, Nuremberg, Venise, Middelbourg, Malines se disputent le maître et son école. Marguerite d'Autriche, la grande reine du siècle, la plus

grande dame de l'époque, l'avait attaché à sa cour, à sa personne. Philippe de Bourgogne, gouverneur de Hollande, l'avait repris à l'Italie. Cependant, il y avait alors bien des artistes dans toutes les nouvelles écoles des Pays-Bas créées par les élèves des Van Eyck à Bruges, à Gand, à Louvain, à Ypres, à Harlem, assure Luc de Heere, et à Liége ou à Tournay, leurs premiers centres. Deux peintres sont même restés plus célèbres que Barbari, Quentin Metsis, de Louvain, et Lucas de Leyde. Mabuse ne perce un peu, ne brille un moment que par son association, à Middelbourg, avec Jacob de Barbari. Et c'est cette faveur princière, cette distinction royale accordée à Barbari qui commence à agrandir, à illustrer, à ennoblir l'art et les artistes. Philippe le Beau et Jeanne la Folle, les premiers, semblent le distinguer. Et Marguerite d'Autriche ne reçoit que leur héritage.

Tous les souverains cherchent ensuite à illustrer leur cour, leur règne par l'art et les artistes, par la gravure, Maximilien, le grand empereur, choisit Albert Durer, Charles-Quint lui préfère le Liégeois Robert Peril et Titien. François Ier prend le Primatice et le Liégeois Thiri Davent,

pour créer la grande école de Fontainebleau. L'Angleterre a Holbein, le Danemark même vient chercher en Belgique des artistes, des graveurs. Antoine de Liége et son fils François de Hollande sont à Lisbonne.

Ces honneurs rendus à Jacob de Barbari à Venise, à Middelbourg et à Malines prouvent encore tout son talent, tout son génie. Noviomagus a aussi pompeusement enregistré ces hommages, en le comparant à Zeuxis ou à Apelles. Jamais aucun artiste n'avait obtenu cette glorieuse auréole. Et si Albert Durer, après une triste rupture, ose dire, dans son dépit, à Venise, en 1506, que, si Jacob de Barbari était si, bon il serait resté en Italie, il doit aussi avouer que Kolb jurait partout que c'était le premier et le meilleur des artistes. Et quinze ans plus tard, Durer, oubliant toutes ses petites jalousies, ses petites passions, la cupidité d'Agnès, ne recherchait, n'admirait en Belgique, en 1521, que Barbari, et osait disputer à Marguerite d'Autriche et à Van Orley un simple album de François Jacob.

La gloire de Barbari est d'avoir été choisi entre tant d'artistes, en Italie et en Belgique, pour venir

créer l'art à Venise, et l'art en Hollande. Et après Philippe de Bourgogne, Marguerite d'Autriche, la grande princesse, l'ex-reine de France, s'empresse d'attacher à sa cour le maître au caducée et lui donne la préférence sur Lucas de Leyde, Quentin Metsis et Gossart de Maubeuge. Et Marguerite est la dernière et la plus glorieuse expression de cette grande maison des ducs de Bourgogne qui avait marqué tous les progrès, qui avait pris à Liége les Van Eyck, Roger Van der Weyden, Mabuse et Barbari.

Marguerite, seule dans cette illustre famille, comprend, aime l'architecture et laisse un des chefs-d'œuvre de la Renaissance, l'église de Brou, pour y placer le tombeau d'un de ses époux, Philibert le Beau. Marguerite saisit encore l'alliance de l'art du moyen âge et de l'art moderne, elle ne sacrifie rien à l'antique, aux Grecs et aux Romains; déjà partout ressuscités, elle reste fidèle à l'ogive, à l'art belge, et l'agrandit, l'assouplit, comme dans l'église de Saint-Jacques et le Palais, à Liége. Si les princes-évêques, Jean de Bavière, Jean de Hinsberg, élèvent pour leurs dames et leurs amours le premier palais moderne, une

princesse trop amoureuse construit la dernière église du moyen âge. Jacob de Barbari n'a pas été sans influence sur cette merveille de Brou, on y retrouve les dessins des encadrements des miniatures de Venise, et aussi les anges ou les enfants trop inspirés des grâces profanes du paganisme ou de Mantegna. Louis Van Bodgen, le grand architecte de Brou, a peut-être même trop cédé aux recherches, aux finesses de Barbari, dans un bijou trop ciselé, trop joli, mais qui était la chapelle et le dernier boudoir d'une princesse, de la grande princesse de la Renaissance, qui avait créé Psyché, qui n'avait recherché, aimé que des artistes belges, sans rien recevoir même de l'Italie.

Et Marguerite d'Autriche distingue entre tous Jacob de Barbari, l'élève le plus haut dans son amitié et ses amours.

Jacob de Barbari approche seul, en effet, du génie, sans avoir laissé un ouvrage digne de sa gloire et de ses élèves. Et cependant, il reste toujours original, toujours créateur. Il est toujours lui-même, toujours personnel, toujours vivant. Tout le monde le copie ou l'imite et personne ne l'efface, ne le fait oublier. Il s'inspire partout de

l'Italie et de Mantegna, et cependant il appartient entièrement à l'ancienne école belge, à la grande école liégeoise des Van Eyck et de Roger Van der Weyden, comme leurs disciples Martin Schongauer et Lucas de Leyde. Le savant Zani, le premier, l'avait reconnu, et M. Thausing, en le donnant à Venise, le place aussi parmi les artistes néerlandais.

Jacob de Barbari est un inventeur, un créateur, la première qualité dans l'art, la grande puissance d'un artiste. L'invention est tout, absolument tout. Une copie n'a jamais que le mérite de son créateur, et, dans la gravure, ce talent, ce mérite a encore plus d'importance. Presque tous les cuivres et les bois ne font que reproduire des sujets très anciens, déjà souvent refaits, copiés et recopiés. Les graveurs créateurs sont très peu nombreux. Les premiers inventeurs de l'art ont même souvent gravé des ouvrages connus, célèbres. Les grands créateurs, les grands inventeurs, les poètes, enfin, sont, au XV[e] siècle, Martin Schongauer, Zwott, Lucas de Leyde, le maître de 1480, un précurseur de Rembrandt, Barbari, Zazinger et quelques autres en Italie, en Allemagne très peu.

Lucas de Leyde est certainement le premier, le plus grand, le plus fécond.

La liste, on le voit, est bien courte, et tous les jours on retrouve les sources, les origines d'un chef-d'œuvre, les maîtres d'un artiste célèbre. A Vienne, M. Thausing a achevé de dévoiler, de révéler Albert Durer : il a porté le grand et terrible coup à son génie. La France, la Belgique, l'Italie avaient toujours hésité à reconnaître ses emprunts, ses plagiats. M. Galichon s'y était refusé, M. Ephrussi avait hésité. Le dernier et savant historien d'Albert Durer a trouvé ses premières œuvres dans Wolgemut même, dans le triste auteur de la *Chronique* de Nuremberg, et ensuite il le fait sortir de l'école et des ouvrages de Jacob de Barbari. Il reste maintenant à découvrir tous ses rapports avec Mabuse.

Le graveur qui a certainement le plus d'affinité avec Jacob de Barbari est Lucas de Leyde, dans sa première manière. Tout le travail matériel de Barbari se retrouve dans Lucas Jacob et dérive de la même école : même méthode de traiter le paysage, la nature ; même détail minutieux des terrains, des arbres, des herbages ; même dispo-

sition des troncs d'arbre tronqués, ne laissant voir que les premières branches feuillues. Lucas de Leyde est supérieur comme paysagiste dans sa variété, ses lointains, sa perspective ; Barbari est sans rival dans la science du nu, du corps humain. Cependant Lucas a plus d'âme, plus d'expression et rien n'égale, pour le sentiment, sa Laitière, son David jouant de la harpe. Barbari a plus de vérité, d'élégance des mouvements, des membres, des attaches : rien ne peut surpasser son *Saint Sébastien* ou ses *Suppliciés*. Lucas de Leyde était plus fort comme buriniste, savait mieux travailler, fouiller le cuivre et le bois, savait plus ombrer de traits différents, varier les tailles ; mais Barbari pouvait rendre par une seule ligne tout le travail de Lucas. Lucas de Leyde comprenait, aimait la nature ; Barbari de Venise avait admiré, étudié l'antique, avait vu Rome, Mantoue, l'Italie.

Un autre grand artiste qu'on a rapproché aussi de Jacob de Barbari est Martin Zazinger ou Zagel, qui signe d'un M et d'un Z : son véritable nom est inconnu, ainsi que son origine, son histoire. Ses rapports avec Barbari ne dérivent pas d'une

copie, d'une imitation, mais paraissent dériver d'une même source, d'une même école, d'un même maître. Zazinger est toujours très original, très indépendant, il varie son faire, ses idées, sans s'astreindre à aucune doctrine, à aucun principe. Malheureusement, il s'est égaré au XVIe siècle, à Munich, dans les grands ouvrages des décorations allemandes, des tournois, des fêtes, comme Lucas de Leyde finit par abandonner toute sa finesse pour adopter les touches matérielles et grossières d'Albert Durer. M. Thausing a aussi fait remarquer les rapports de Zazinger et de Barbari, et cependant on ne peut comparer leur talent, leurs ouvrages. On ne peut retrouver un peu le génie de Jacob de Barbari, répétons-le, que dans quelques gravures de Lucas de Leyde, dans ses premières pièces sans date, ou dans quelques autres, faites dans sa première manière, comme encore la *Femme au chien*, de 1510. Tout le paysage, les troncs d'arbre, le terrain, rappellent souvent le maître au caducée, mais cet artiste est toujours bien supérieur dans le corps de la femme : de là date véritablement l'éternel féminin dans l'art. Lucas de Leyde ne le comprend même pas, il

n'avait pas vu l'Italie, il n'avait pas étudié l'antique, qui donne tant de grâce, de vérité, de beauté à Barbari.

Cependant Jacob de Barbari fut bientôt oublié en Belgique, dans la décadence qui frappe toutes ses provinces sous la tyrannie espagnole. L'esclavage était partout : plus d'art, plus de liberté, plus de patrie. Guillaume Key, le grand peintre, l'élève de Lambert Lombard, se meurt à la nouvelle du supplice des comtes d'Egmont et de Hornes. Qui pouvait encore penser au beau, à l'art, à l'antique? Luc de Heere est le seul écrivain flamand qui paraît se rappeler le nom de Barbari, qu'il place, sous le titre de François de Babylone, dans son tableau des artistes de l'école de Maeseyck et des élèves des Van Eyck ou de l'école liégeoise.

Déjà au XVII[e] siècle, Jacob de Barbari n'est plus que dans le souvenir des Liégeois. L'école d'Anvers et de Rubens avait achevé partout la décadence, sous le despotisme de l'Espagne, de Philippe II. En admirant les Vénus du grand peintre anversois, on ne pouvait même plus comprendre la Psyché de Barbari et on descendait à Jordaens. Liége, heureusement, protesta toujours

au nom du goût et de l'art, par ses artistes et ses sculpteurs. La sculpture surtout rappelait au beau, à la nature, à la forme, à l'idéal. Et l'académie liégeoise à Rome, l'école du généreux Darchis, mort en 1699, était un ressouvenir des premiers pèlerinages en Italie des peintres, de Jean de Hinsberg et de Nicolas de Cusa, de Roger Van der Weyden et de Barbari. Et si Darchis n'a pas fait naître des génies, — on ne pouvait même plus en espérer alors sans la patrie et la liberté, — il a certainement préservé l'art du mauvais goût. Et l'âme, l'esprit de Jacob de Barbari semble toujours planer à Liége, dans cette longue et terrible décadence de la servitude espagnole. Darchis était un des successeurs de Nicolas de Cusa dans les hautes dignités de l'Église liégeoise, à la cour des Papes, mais il ne pouvait plus trouver un Roger Van der Weyden.

Un seul graveur, en effet, après Albert Durer, paraît encore se ressouvenir souvent de Jacob de Barbari, sans chercher à l'imiter, sans atteindre son élégance, sa finesse : c'est le maître S, si singulier, si mystérieux. Son œuvre considérable, — plus de trois cents pièces — appartient à un grand

atelier, à une grande maison, comme on en trouve seulement chez les graveurs de 1466, chez les Israël Van Meckenen, chez les De Bry. Et Lampson et Vasari, avec tous les documents, viennent prouver que Liége avait seul encore une chalcographie.

Le maître S, qui a pris aussi le millésime de 1466, des graveurs E. S., est un des Suavius, cette grande famille de graveurs, de peintres, d'orfèvres liégeois. Malheureusement, il se borna presque toujours à l'imagerie religieuse, sans chercher à faire de l'art. Il n'a imité, étudié que deux maîtres, Lucas de Leyde et Jacob de Barbari. Et il copie surtout Barbari dans le faire matériel, la finesse, la souplesse, le mouvement des lignes; comme lui, il sait éviter les ombres, comme lui, il s'abstient souvent des traits croisés. Il aime aussi les longues lignes obliques. Il recherche les anciens procédés, des imitations de nielles. Il fait des essais au pointillé, peut-être même avec la roulette comme son élève I. S., procédé qui devait faire plus tard la gloire des Demarteau et des Coclers, les derniers graveurs liégeois. Il grave sur argent, sur étain, sur fer. M. Prestel lui attribue

une gravure sur métal très singulière, très curieuse dans le catalogue de la vente Meyer, de Francfort, en 1879. C'est une copie de l'Hercule de Mantegna, de ce maître si cher à toute l'ancienne école liégeoise, que Barbari avait révélé. C'est un essai grossier à longs et gros traits, tenté dans un but industriel et commercial que nous ne connaissons plus, peut-être pour imprimer des étoffes, ou pour orner des faïences, comme on a reproduit au XVIII[e] siècle, sur des plats d'Andenne, les châteaux des *Délices du pays de Liége*. Mais on ne doit pas juger cette grande chalcographie par ces essais, son imagerie populaire ou religieuse : elle a laissé des sujets profanes, des compositions légères et voluptueuses, quelques pièces très fines, et ce sont les seules qui rappellent un peu Jacob de Barbari.

Lambert Lombard semble aussi appartenir d'abord à son école. On rapporte, en effet, que le jeune et grand artiste s'était formé dans l'étude de quelques gravures de Durer, qu'il étudiait comme les dessins de Raphaël.

Rien, cependant, ne vient rappeler, dans Lombard, Albert Durer, et cette comparaison avec

Raphaël prouve bien qu'il s'agit ici de Jacob de Barbari, ou des copies de son œuvre par son célèbre élève de Nuremberg. Bientôt, en effet, Lambert Lombard alla suivre, à Middelbourg, la grande et la nouvelle école de Barbari, près de son fidèle ami et de son dernier disciple, Gossart de Mabuse. Et le premier ouvrage du célèbre peintre liégeois est un bain, où il rappelait sans doute ces belles et voluptueuses études du nu que Barbari et Mabuse avaient introduites, assurent Abry et Karl Van Mander, dans l'art en Belgique. Ce tableau de Lombard est aujourd'hui perdu, comme tous les ouvrages qu'il a peints dans le genre léger et galant, que ses doctrines protestantes de réformation religieuse lui firent bientôt abandonner.

Dans ce grand voyage d'études de Lambert Lombard à Middelbourg, près de Mabuse, voyage si singulier, si extraordinaire, on ne peut trouver que l'influence, le souvenir de Jacob de Barbari. Qui a jamais parlé de cette académie? Qui connaissait alors Middelbourg? Et Mabuse n'était pas un maître, un chef d'école, il hésita toujours entre l'art ancien et l'art nouveau, entre les Van Eyck

et Jacob de Barbari. Ce que Lombard allait demander, allait chercher à Middelbourg, ce qu'il pouvait seulement y trouver, y apprendre, près de Mabuse, c'étaient les grandes études, les derniers principes, la tradition même de Barbari, le maître de Durer, de Titien, de Marc-Antoine Raimondi et, enfin, de Gossart de Mabuse. C'est la gloire de ces grands élèves qui pouvait seule faire abandonner, à Liége, à Lombard, les ateliers de Suavius, de Jean Lambert, de Nicolas Quentin, de Jean Meuse, de Gilles Hardy.

Et c'était, en effet, Albert Durer, qui avait conseillé, vers 1525, au jeune artiste liégeois ce séjour si extraordinaire, unique, peut-on dire, à Middelbourg, que le grand génie de Nuremberg avait cru devoir encore visiter dans un long et pénible voyage en 1521. Lambert Lombard et Albert Durer ont seuls été alors à Middelbourg. Cette coïncidence est assez remarquable, assez singulière pour être indiquée.

Et Lombard imite, copie les ornements, les antiquités, les dieux, les déesses, les nudités de Barbari, ses études d'arabesques, d'animaux. Il existe encore, paraît-il, à Saragosse, en Espagne,

un manuscrit qui porte ce titre : *Quaderno de diversos animales quadrupedos, aves, peres y reptiles, copiado del original que pinto a la agua da Lamberto Lombardo por mandado del Emperador Carlos V.* Brusselles MDXIV.

C'est un in-folio de cent quatorze pages renfermant un très grand nombre de planches coloriées pour l'empereur Charles-Quint et portant la date de 1514. On y trouve même quelques nouvelles espèces introduites de l'Amérique, et les animaux antiques, les dauphins, les chevaux, le Pegase, si cher à Barbari. Cet artiste avait pu seul être chargé par Marguerite d'Autriche, avant 1514, d'exécuter cet album pour le jeune empereur, né en 1500. Et Lombard, à qui on a voulu aussi l'attribuer, n'avait à cette époque que huit ans.

En effet, Lombard et Lambert Suavius, son beau-frère, les dernières illustrations de l'école liégeoise, ont souvent rappelé Jacob de Barbari. Citons seulement les vingt statues antiques ou les sybilles des deux artistes. M. Renier, nos 29 à 35. On retrouve dans ces gravures les costumes, les draperies de l'école de Mantoue, si heureuse-

ment ressuscités par Barbari. Les belles têtes des empereurs romains, des chefs-d'œuvre, paraissent souvent gravées sur des marbres de Mantoue. Le *Divus Augustus* a la tunique attachée sur l'épaule droite, comme dans le buste, et la couronne aux pointes aiguës, comme dans le beau médaillon du Musée mantouan. Barbari seul a pu faire connaître à Liége ces antiquités, encore si peu appréciées, même en Italie. Dans la *Charité,* dessinée par Lombard et gravée par Suavius, on voit les jolis types d'enfants recréés par Mantegna et déjà adoptés par Durer. R. 57. Et ces enfants se retrouvent encore mieux dans la belle et grande pièce non décrite de Suavius, *La Foi, l'Espérance, la Charité,* de 1558, attribuée à Wierix. A. 1392. Malheureusement, Lambert Lombard voulait déjà rejeter Jacob de Barbari pour remonter directement à l'antique, à l'Italie; et Lambert Suavius le suivait dans cette voie nouvelle, si dangereuse, que le maître S, propablement son père, avait su éviter.

Cependant Jacob de Barbari n'était pas encore oublié au XVIIe siècle à Liége. Gérard Douffet, un des derniers artistes liégeois, abandonna en 1614,

après trois ans d'études, Anvers et Rubens, alors dans toute sa gloire, pour revenir à Liége, à Jacob et à Mabuse. Il peint alors une Judith et un Prométhée d'après d'anciennes gravures, des *printes,* dit Abry, où l'on peut reconnaître une imitation de la Judith et du saint Sébastien de Barbari, le chef-d'œuvre du maître.

Le Prométhée était, assure Abry, une véritable académie, à laquelle il avait ajouté un vautour qu'il venait d'acheter à Liége, où il ne put réussir si bien que dans le corps nu de l'infortunée victime, qui offrait cependant tant de difficultés, — preuve que le jeune peintre avait seulement copié l'admirable modèle dessiné et gravé par Jacob de Barbari.

Enfin, quelques compositions de Gérard de Lairesse offrent des imitations de Barbari. C'est le dernier souvenir, à Liége, du grand et célèbre artiste que le XIXe siècle devait seulement ressusciter avec M. Galichon.

Dreppe, un des derniers graveurs liégeois, dont les illustrations des Contes de La Fontaine et des autres conteurs français passent souvent pour des Duplessis-Bertaux ou des Eissen, n'a plus

connu à Liége Jacob de Barbari. Et Philippe-Joseph Jacobi, ou Jacob, peut-être le dernier descendant de Jacob de Barbari, peintre et graveur des princes-évêques, mourut à Liége vers 1800, sans conserver plus de souvenir du grand artiste dont il portait le nom et dont il retrouvait souvent un peu du talent fin et gracieux.

Il est vrai qu'alors même les Demarteau, les inventeurs de la gravure au crayon ou à la roulette, les célèbres éditeurs de Boucher, s'éteignaient à Paris, sans que personne, à Liége, songea à aller recueillir leur héritage, plus de mille cuivres de toutes les écoles, de tous les maîtres, qu'on se dispute partout aujourd'hui. Les Demarteau ont créé, comme le disait Ingres, tous les artistes de leur temps, qui ont étudié, copié, recopié leurs crayons rouges, comme Jacob de Barbari a formé tous les génies de son siècle par ses dessins, ses compositions. Liége, on doit l'avouer, n'a jamais montré qu'un grand dédain pour ses plus illustres graveurs, méprisés pendant leur vie, oubliés même dans leur plus grande célébrité. La nature et l'art étaient trop prodigues pour cette ville *barbare*, disait déjà Pétrarque.

Et Barbari en avait même le nom, ***in tam bona civitate barbarica.***

On doit donc dire et répéter, après toutes les recherches, après toutes les études de M. Galichon, de M. Ephrussi, de M. Thausing, que François Jacob de Barbari était un grand artiste. Il est né, il a vécu à une époque de ruine, de décadence, où la tyrannie, les guerres civiles et religieuse écrasaient déjà partout l'art en Belgique. Les provinces belges étaient sans vie, sans nationalité, enchaînées à l'Espagne. L'art n'avait ni liberté, ni indépendance. On voulait devenir Italien, Espagnol même, comme le maître. Et Barbari dut chercher à vivre par l'art, par l'enseignement, sans pouvoir jamais lui donner tout son talent, tout son génie.

Barbari n'a pas assez fait pour sa gloire. C'était un professeur, un initiateur, et, comme tous les professeurs, il a dû se borner à faire des élèves, et il a réussi, talent aussi rare que précieux, plus utile même que de créer des chefs-d'œuvre, puisqu'il peut revendiquer ceux de ses élèves, de son académie. L'enseignement laisse malheureusement peu de place à l'essor de la pensée, empêche

de mûrir le génie, détourne toujours d'un grand et beau travail, fait pour l'art seul et pour l'artiste, pour l'immortalité.

Sans doute, on peut contester, diminuer, nier la gloire, la célébrité un peu posthume de Jacob de Barbari. Il est bien plus facile de critiquer que de louer, de condamner que d'approuver, de rapetisser que d'agrandir. Combien d'écrivains, combien de journaux ont pu créer ou recréer un génie? Souvent, très souvent, on essaie d'enthousiasmer le public pour des amis, des compagnons d'atelier ou de rédaction. Que reste-t-il de toutes ces réclames, de ces flatteries, des plus pompeuses apothéoses? Ne vaut-il pas mieux chercher à réhabiliter le passé, à retrouver les ancêtres, les vieux et grands maîtres? Y a-t-il plus de gloire à se ranger parmi les contempteurs de Barbari que parmi ses panégyristes? N'y a-t-il pas toujours un certain mérite à faire connaître de grandes âmes, de nobles esprits oubliés, qui ne sont plus?

La *Gazette des Beaux-Arts*, la marraine de l'artiste, a suscité partout bien des jalousies, bien des concurrences. Qu'est-il resté de tant de luxe, de tant d'efforts? Peut-on même citer une création,

une résurrection? Peut-on opposer un nom ancien ou nouveau, resté inconnu, à François Jacob de Barbari? Lorsque M. Galichon, guidé par son goût, par le hasard, qui lui avait jeté sous les yeux quelques gravures du maître au caducée, de M. Delbecq, l'indiquait, le révélait, il était complètement oublié, entièrement perdu, effacé. M. Galichon l'admirait sans avoir aucune idée de son véritable mérite, de son génie, sans connaître son œuvre, ni aucun de ses élèves, ni son école, sa véritable gloire. C'était une espèce d'intuition, une illumination, une divination qui le faisait penser, qui lui faisait aimer ces petites gravures, si fines, si légères, si vraies. Et cette révélation de Jacob de Barbari restera certainement la plus grande preuve de sa science et de son goût.

Il n'est pas donné à tout le monde de ressusciter un grand artiste inconnu, oublié, et surtout de trouver, de deviner le maître d'Albert Durer, de Titien, de Marc-Antoine Raimondi, de Gossart, de Mabuse, de créer, d'inventer enfin des Jacob de Barbari.

Plus on l'étudie, plus il grandit. M. Galichon le considérait seulement comme un élève d'Albert

Durer, M. Ephrussi découvrit le premier dans cet élève un rival, un inspirateur, et M. Thausing vint enfin le reconnaître comme le seul maître du grand génie de Nuremberg et de l'Allemagne.

CATALOGUE

DES GRAVURES

DE

JACOB DE BARBARI

Les textes de Bartsch et de Passavant sont en caractères italiques; on a adopté partout leurs numéros et leurs désignations, dans les ventes et les grandes collections.

Ottley a suivi les numéros de Bartsch. *Peintre-graveur* (1808), t. VII, p. 516. Passavant a donné un supplément en 1862, t. III, p. 140.

On trouvera les numéros de Blanc, de Galichon et de Nagler en tête de la description.

LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes* (1854), t. Ier.

GALICHON, *Jacopo de Barbarj*. 1861.

NAGLER, *Die Monogrammisten* (1863), t. III.

Les dimensions en pouces et lignes sont prises sur l'ancienne mesure française, adoptée par Bartsch et Zani avant le système métrique. Nagler a reproduit les mesures de Bartsch. L'indication de droite ou de gauche se rapporte au spectateur.

SUJETS PIEUX.

---

1. *Judith*, BARTSCH, t. VII, p. 517.

1 Le Blanc. Hauteur 189 millimètres. Largeur 124 mill.

2 Galichon. H. 189 mill. L. 121 mill.

1 Nagler.

Judith debout, tenant de la main droite la tête d'Holoferne, et de l'autre un glaive, dont la pointe porte à terre. Le caducée est gravé à la droite d'en bas.

Hauteur : 7 pouces ; largeur : 4 p. 7 lig.

Voir n° 25 pour une copie gravée avec sainte Catherine, par Jérôme Hopfer.

Une copie trompeuse, attribuée à un des Valdor de Liége ; dans le terrain, deux traits n'arrivent pas jusqu'au caducée, comme dans l'original, et la baguette n'est pas au milieu de la queue des deux serpents du caducée. Les deux derniers traits de l'ombre du cou se réunissent à gauche, et dans l'original à droite, par un petit trait perpendiculaire.

Judith, dit M. Galichon, a une longue robe, sa tête est ornée d'un diadème qui retient un voile et ses cheveux noués sur le milieu. Elle n'a aucun caractère de l'héroïne biblique, qu'on avait, en effet, oubliée à Liége pour en faire un symbole du siège de Maestricht en 1408, dont Israël Van Meckenen a reproduit une partie d'un ancien bois. B. 4. Judith est le portrait de Marguerite de Rochefort, l'âme de la Révolution liégeoise contre le prince-évêque Jean de Bavière. La bouche est un peu de côté dans les gravures et la lèvre supérieure un peu forte, un peu sensuelle, comme dans la figure de l'héroïne.

Zani, dans son *Enciclopedia*, indique cette pièce, part. 2, t. IV, p. 72, et lui donne : Hauteur, 6 pouces 9 lignes; largeur, 4 pouces 6 lignes,

avec les lettres B. B. et E. R., ou Bien Belle et Extrêmement Rare. C'est cependant la gravure la plus commune de l'œuvre de Barbari.

Il existe deux états de cette gravure; dans le second, les tailles ont été un peu retouchées, les ombres fortifiées sous les bras, à gauche du nez et sur le terrain à gauche de la tunique et des sandales.

Prix : Delbecq, en 1845, 100 francs. Épreuve de la plus grande beauté.

Durazzo, en 1873, à Stuttgard, 255 florins. Superbe épreuve, dit le Catalogue, de la planche non ébarbée. 2e part., no 1840.

Enzenberg, en 1879, à Vienne; deux épreuves des deux états. Le 1er état, très rogné, 40 florins ou environ 100 francs; le 2e état, encore plus rogné, 25 florins.

Une belle épreuve, à la vente des doubles du Bristish Museum, à Londres, 21 avril 1880, 21 liv. sterling.

2. *Les trois Rois*. B., p. 517.

7 Le Blanc. Haut. 216 mill. L. 194 mill.

3 Galichon. H. 215 mill. L. 193 mill.

3 Nagler.

La Vierge, ayant l'enfant Jésus sur ses bras, est debout à la droite de l'estampe. Elle se penche vers les Mages qui occupent le milieu, et dont un adore l'enfant Jésus à genoux et les mains élevées. A gauche, sont deux pages dont un tient un flambeau allumé. Au haut, de ce côté, est le caducée.

Hauteur : 8 p. Largeur : 7 p. 2 lig.

Zani a fait remarquer que, dans cette composition de huit figures, on ne voit pas les trois dons traditionnels et symboliques des Mages, et que Nicolas de Bruyn a seul imité cette modification moins heureuse que hardie. — ZANI, *Enciclopedia*, 2e p., t. V, p. 189.

M. Galichon place sainte Anne près de la Vierge, et fait observer que, seul, Barbari a choisi la nuit pour cette scène. Mais il n'a pas su profiter, ajoute-t-il, de son interprétation et n'a réussi qu'à nous faire regretter Rembrandt.

Prix : Delbecq, 156 francs. Très belle épreuve avec marges.

Didot, 205 francs. Extrêmement rare, très belle épreuve de la collection W. Esdaille.

3. *Le Sauveur,* B., p. 518.

8 Le Blanc. Haut. 182 mill. L. 90 mill.
4 Galichon. H. 191 mill. L. 93 mill.
4 Nagler.

Le Sauveur, debout, vu de face, tenant sa bannière de la main gauche, et de l'autre donnant la bénédiction. Le caducée est gravé à la droite d'en bas.

Hauteur: 6 *p.* 9 *lig. Largeur :* 3 *p.* 4 *lig.*

M. Galichon rappelle que cette gravure ressemble au tableau attribué à Barbari dans la collection de Praun, dont nous avons parlé, p. 354.

Prix à la vente des doubles, à Londres, avril 1880. Brillante impression, dit le catalogue, rognée aux côtés, adjugée 17 livres sterling.

4. *La sainte Famille.* B., p. 518.

5 Le Blanc. Haut. 128 mill. L. 162 mill.

6 Galichon. H. 130 mill. L. 165 mill.

5 Nagler.

Au milieu de l'estampe, près d'un treillis, la Vierge et sainte Elisabeth sont assises à terre, l'une ayant auprès d'elle l'enfant Jésus, l'autre le petit saint Jean. On voit saint Joseph à gauche, s'appuyant de ses deux bras sur le treillis. Le caducée est à la droite d'en bas.

Largeur : 6 p. Hauteur : 4 p. 9 lig.

Une des pièces les plus charmantes de l'œuvre du maître, dit M. Galichon.

On peut y apercevoir tout le talent de Jacob de Barbari pour le paysage, les lointains de la mer et du ciel infini. A droite, de grands arbres tronqués, aux troncs noueux, où s'enroulent des pampres, dont les feuilles sont fouillées avec une minutieuse finesse, en partie sur un fond noir comme un nielle italien. A gauche, des montagnes avec des arbres à peine indiqués. Et près de la Vierge des herbages variés, grands et petits, tracés avec beaucoup de science et de naturel, comme dans une miniature. Mais les deux jeunes femmes n'ont aucun caractère religieux, sont deux belles

Vénitiennes se regardant avec jalousie, dirait-on, se menaçant peut-être, et les deux enfants, appuyés sur leurs genoux et protégés par leurs mains, n'ont aucun sentiment divin, sont timides, craintifs et semblent déjà partager les haines de leurs mères. Saint Joseph est relégué hors du berceau rustique et regarde les deux jeunes femmes dans le coin en bas, à gauche, avec tristesse. Cette composition, très bien étudiée, très bien rendue, ne peut représenter qu'une scène de la jalousie de Sara et d'Agar que leur époux, Abraham, regarde avec douleur, prévoyant déjà une cruelle séparation de sa famille.

Prix : Sternberg, 9 2/3 thalers.

Galichon. Paris, 1875, 165 francs. Très belle épreuve de la collection J. Bernard.

Guichardot. Paris, 1875, 280 francs pour M. Drugulin. Epreuve rognée avec un coin enlevé.

E. Von Liphart. Leipzig, 1876, 800 marcks de 1 fr. 25 c., sans les frais. Très belle épreuve.

Schloesser. Francfort, juin, 1880. L'épreuve de Liphart, magnifique, dit le catalogue, parfaite de condition, avec de très petites marges. Le fond de la planche est sale. 1,000 marcks, sans les frais.

5. *La sainte Famille.* B., p. 518.

6 Le Blanc. Haut. 154 mill. L. 189 mill.
7 Galichon. H. 155 mill. L. 185 mill.
6 Nagler.

La Vierge est assise au milieu de l'estampe, au pied d'un arbre. Elle porte la main droite sur un livre placé à côté d'elle sur une butte, et met l'autre sur le dos de l'enfant Jésus, qui est debout près d'elle. On voit une sainte femme debout derrière la Vierge, au delà de la butte sur laquelle la Vierge est assise. Saint Joseph, tenant de ses deux mains un glaive dont la pointe porte à terre, est debout sur le devant, à droite, au pied d'un arbre; il semble prendre intérêt à la musique d'un grand ange qui joue de la guitare, et est assis à la gauche de l'estampe, près de la Vierge. Le devant de ce côté présente une fontaine de bois. Le caducée est gravé vers la gauche d'en haut.

Largeur : 7 *p. Hauteur* : 5 *p.* 8 *lig.*

M. Galichon voit dans le saint Joseph saint

Paul et fait remarquer sa figure rude, courte et toute germanique, dans une composition si touchante par la délicatesse d'un maître italien, avec la savante interprétation de la nature, des artistes de l'école des Van Eyck, si rare chez le graveur.

Prix : Delbecq, 141 francs. Très belle épreuve.

Galichon, 165 francs.

Montmorillon, à Munich, 1878. 150 marcks de 1 fr. 25 c.

Reproduit dans la collection d'Armand Durand, en 1879, sur l'exemplaire de M. Galichon. Barbari, dans cette gravure, semble vouloir se rapprocher de la manière de Lucas de Leyde pour le saint Joseph ou le saint Paul et les troncs d'arbre.

On ne peut s'empêcher d'y remarquer le caractère tout à fait étranger à tous les types des compositions de la sainte Famille. Aussi doit-on y chercher encore une scène de l'histoire d'Agar : sa fuite dans le désert et sa consolation par l'ange du Seigneur, qui vient la sauver à la parole de Dieu, qui serait représenté, dans le grand et beau saint appuyé sur l'épée, symbolisant le Dieu fort de la Genèse, chap. 16. Le jeune Ismaël semble déjà avoir le caractère farouche comme l'âne sauvage

du texte. La fontaine d'eau vivante, ou le puits du vivant, est fidèlement représentée par l'artiste avec une petite mare baignant des herbages finement dessinés. La vieille femme derrière l'ange, et tout à fait étrangère à la scène musicale, serait alors Sara qui avait fait chasser la malheureuse Agar. Cette pièce serait le pendant peut-être du nº 4 ou la Jalousie de Sara et d'Agar. Ce serait l'interprétation des chapitres 16 et 21 de la Genèse.

6. *La sainte Vierge*. B., p. 519.

3 Le Blanc. Haut. 176 mill. L. 234 mill.
1 Galichon. H. 175 mill. L. 233 mill.
8 Nagler.

La Vierge assise au pied d'un grand arbre, donnant le sein à l'enfant Jésus couché dans son bras gauche. Le caducée est gravé à la gauche d'en bas.

Largeur : 8 *p.* 8 *lig. Hauteur :* 6 *p.* 6 *lig.*

M. Galichon a déjà retrouvé dans cette composition Agar dans le désert. L'histoire d'Agar paraît avoir beaucoup intéressé Jacob de Barbari, en lui

rappelant son origine israélite et même son nom, Agar, en hébreu l'étranger, le barbare. (*Voir* p. 394.)

Les premières épreuves, dit M. Galichon, sont sur un papier marqué d'une couronne.

Prix : Didot, 160 francs.

A la vente des doubles de Londres, avril 1880, une épreuve avec un petit défaut, provenant de la collection du baron Storck et de Conyngham, adjugée 25 livres sterling.

7. *Saint Jérôme*. B., p. 519.

9 Le Blanc. Haut. 83 mill. L. 60 mill.

8 Galichon. H. 84 mill. L. 60 mill.

9 Nagler.

Il est vu presque de profil et tourné vers la gauche. Il écrit, assis devant un pupitre, où l'on voit un livre ouvert placé contre un petit crucifix. Le caducée est gravé à gauche, presque à mi-hauteur de la planche sur le pupitre.

Hauteur : 3 p. 1 lig. Largeur : 2 p. 3 lig.

Copie de ce morceau assez bien gravée par un anonyme. On la reconnaît aisément parce qu'elle

est en contre-partie. Une autre copie est indiquée dans le catalogue Delbecq, n° 74. (*Voir* la note des nos 10 et 36.)

8. *Sainte Catherine.* B., p. 520.

11 Le Blanc. Haut. 122 mill. L. 124 mill.
10 Galichon. H. 192 mill. L. 124 mill.
11 Nagler.

Elle est debout, tenant une palme de la main gauche et de la droite un glaive dont la pointe porte à terre. Au bas de l'estampe se voit, à gauche, un morceau de la roue qui a servi à son supplice, et, à droite, le caducée.

Hauteur : 7 p. 1 lig. Largeur : 4 p. 7 lig.

Copie de ce morceau gravée par Jérôme Hopfer, B, 21. (*Voir* nos 1 et 23.)

Il y a aussi une copie dont on tire encore des épreuves à Milan ou en Italie.

Prix : Durazzo, 365 florins. Superbe épreuve, la planche non ébarbée.

Borluut, 1858, 27 francs. Très belle épreuve du cabinet Brisart.

9. *L'Ange gardien*. B., p. 520.

12 Le Blanc. Haut. 225 mill. L. 160 mill.
11 Galichon. H. 225 mill. L. 159 mill.
12 Nagler.

Un ange gardant pendant le sommeil un vieillard endormi sur sa lecture. L'ange debout, à la gauche de l'estampe, tient une palme de la main droite et met l'autre main sur la tête du vieillard. Au haut de l'estampe est écrit : « Custodi nos dormientes. » Le caducée est gravé au-dessus de la tête du vieillard.

Hauteur : 8 *p.* 4 *lig. Largeur* : 5 *p.* 11 *lig.*

Les premières épreuves sont, dit M. Galichon, sur un papier ayant pour marque une main.

Prix : Delbecq, 95 francs.

Didot, 250 francs.

Cette pièce paraît aussi appartenir à l'histoire d'Abraham et d'Agar.

SUJETS PROFANES.

PIÈCES EN HAUTEUR.

10. *La fileuse*. B., p. 521.

25 Le Blanc. Haut. 83 mill. L. 42 mill.

28 Galichon. H. 83 mill. L. 43 mill.

31 Nagler.

Une femme debout, vue de face, portant un enfant sur le bras droit et tenant une écuelle de la main gauche. Au-dessus de son épaule droite sort le bout d'une quenouille, qu'elle semble avoir attachée sur le dos. Le caducée est à la droite d'en bas.

Hauteur : 3 p. 1 lig. Largeur : 1 p. 7 lig.

Copie de ce morceau, gravée assez exactement par un anonyme, en contre-partie de l'original. Passavant en indique une copie trompeuse par Mathias Schmidt, du cabinet de gravures de Munich.

Bartsch et Galichon citent une copie gravée par Jérôme Hopfer. Durer s'en est inspiré dans l'*Oriental*, B. 85. (*Voir* p. 223.)

M. Galichon croit que c'est le pendant du nº 11, sans s'y relier parfaitement, mais qui le complète. « La figure de la femme, ajoute-t-il, est sans originalité bien marquée : celle de l'homme, au contraire, est pleine de caractère et l'une des mieux réussie de l'œuvre. »

Prix : Delbecq, 35 francs.

Durazzo, 155 florins. Superbe épreuve de la planche, non ébarbée.

Didot, 500 francs.

Le catalogue de la vente Delbecq, 2e p., nº 74, indique : *La fileuse, Saint Jérôme* et *L'homme portant le berceau*, copies des nºs 10, 7, 11, sur la même planche, et le nº 368 de Marc-Antoine, chacune de ces figures ayant la marque du maître. On doute que cette pièce soit très ancienne, dit le

catalogue, ou le prix de la vente, 11 fr. 50 c. (*Voir* n° 36.)

11. *L'homme portant le berceau.*
B., p. 521.

24 Le Blanc. Haut. 83 mill. L. 42 mill.
27 Galichon. H. 83 mill. L. 43 mill.
32 Nagler.

Un paysan dirigeant ses pas vers la droite de l'estampe. Il a un pot dans la main droite, et soutient de l'autre un berceau, qu'il porte sur l'épaule. Le caducée est gravé à la droite d'en bas.

Hauteur : 3 p. 1 lig. Largeur : 1 p. 7 lig.

Copie de ce morceau gravée par Jérôme Hopfer, Le Blanc, 70. H. 135 mill. L. 85 mill.

Copie trompeuse par M. Schmidt, de Munich.

Durer s'en est inspiré dans l'*Oriental*. B. 85. (*Voir* p. 223.)

Pendant du n° 10, croit M. Galichon, qui donne à ces deux pièces le titre : *Le paysan et sa famille*.

Prix : Delbecq, 35 francs.

Galichon, 420 francs.

12. *La femme au miroir*. B., p. 522.

26 Le Blanc. Haut. 83 mill. L. 60 mill.
14 Galichon. H. 84 mill. L. 58 mill.
28 Nagler.

Une femme toute nue, vue jusqu'aux genoux. Elle est de face, regardant dans un petit miroir rond qu'elle tient de la main gauche, ayant l'autre posée sur sa cuisse. Le caducée est à la droite d'en bas.

Hauteur : 3 p. 1 lig. Largeur : 2 p. 3 lig.

M. Galichon en fait Vénus et remarque sa chevelure libre de tout lien, qui couvre son dos et ses épaules, et le miroir bombé. Passavant indique aussi une copie trompeuse par M. Schmidt, de Munich.

M. Ephrussi en a donné une reproduction dans sa notice, p. 23.

Prix : Galichon, 600 francs.

Une épreuve annoncée dans la vente Didot, en 1877, de la collection Marochetti ?

13. *Le satyre jouant du violon.*

B., p. 522.

19 Le Blanc. Haut. 83 mill. L. 76 mill.

20 Galichon. H. 106 mill. L. 77.

18 Nagler.

A la gauche de ce morceau, un satyre debout, adossé contre un arbre, joue du violon. Sa femme, accompagnée d'un enfant, se voit à droite, dans un creux. Le caducée est au haut de ce même côté.

Hauteur: 3 *p.* 1 *lig. Largeur*: 2 *p.* 10 *lig.*

Copie de ce morceau, gravée par Jérôme Hopfer. B. 32. H. 5 p. L. 3 p. 2 l. Le Blanc, 32. H. 135 mill. L. 85 mill.

Les épaules grasses et lumineuses de la femme, dit M. Galichon, font penser à Giorgione, et, parmi les nombreux peintres du XVI[e] siècle qui ont traité ce sujet, Jacob de Barbari est un de ceux qui l'ont rendu avec le plus de bonheur. Sa pièce est bien supérieure à celle de Benedetto Montagna et des autres graveurs.

Haut. 106 mill. Larg. 77 mill.

Le Blanc. Haut. 83 mill. Larg. 76.

Prix : Didot, très belle, 470 francs.

14. *Le satyre jouant de la cornemuse.*

B., p. 522.

20 Le Blanc. Haut. 88 mill. L. 76 mill.

19 Galichon. H. 88 mill. L. 78 mill.

19 Nagler.

Un satyre, assis sur une souche à la gauche de l'estampe, boit du vin dans une outre qu'il tient fort élevée. Un autre satyre, jouant d'une cornemuse, est assis à droite dans un creux. Le caducée est gravé au haut de ce même côté.

Hauteur: 3 p. 3 lig. Largeur: 2 p. 10 lig.

Copie de ce morceau, gravée par Jérôme Hopfer. B. 31. H. 5 p. L. 3 p. 2 l. Le Blanc, 31. H. 135 mill. L. 85 mill. Imitation de Durer. (*Voir* p. 225.)

M. Galichon leur donne le nom de *Faunes* et dit qu'on rencontre des premières épreuves sur un papier dit à la couronne. Ce sont véritablement deux satyres buvant du vin.

Prix : Galichon 900 francs.

A la vente des doubles de Londres, avril 1880, une très belle épreuve, en parfaite condition, avec une petite marge, de la collection de M. Conyngham, 20 livres sterling.

15. *Les deux vieillards qui lisent.*
B., p. 523.

28 Le Blanc. Haut. 133 mill. L. 108 mill.
25 Galichon. H. 133 mill. L. 109 mill.
27 Nagler.

A la droite de ce morceau, un vieillard, couvert d'un manteau et assis devant un livre ouvert, retourne la tête vers un autre vieillard presque nu qui, assis au milieu de l'estampe, porte sa main droite sur un livre placé sur un pupitre. Le caducée est gravé à la droite d'en haut.

Hauteur : 4 p. 11 lig. Largeur : 4 p.

M. Galichon leur donne le nom des *Deux docteurs*, et ajoute qu'on trouve des premières épreuves marquées du P bourguignon dans le papier.

Prix : Delbecq, 93 francs.

16. *Le soleil et la lune*. B., p. 523.

14 Le Blanc. Haut. 160 mill. L. 98 mill.
16 Galichon. H. 160 mill. L. 100 mill.
15 Nagler.

Le soleil, sous la figure d'Apollon, debout sur la sphère céleste; il tire de l'arc vers la droite Au bas, de ce même côté, on voit la lune sous la figure de Diane, accompagnée d'un cerf. Le caducée est gravé à la gauche d'en haut.

Hauteur : 5 *p*. 11 *lig*. *Largeur* : 3 *p*. 8 *lig*.

Copie gravée par Jérôme Hopfer, B. 23. H. 5 p. 1 L. 3 p. 2 lig. Le Blanc, 22. H. 134 mill. L. 86 mill.

M. Galichon leur donne le nom de *Phœbus et Diane*, et fait remarquer la laideur du visage du dieu et la maigreur de ses membres; une des pièces qui montre le mieux ce que Jacob a retiré de ses études de l'antiquité. L'attitude, le mouvement du corps de Phœbus sont des plus gracieux et doivent faire rechercher cette estampe, dont il existe des épreuves imprimées sur un papier dit à la tête de bœuf. Nous avons fait remarquer avec

M. Thausing que Durer a imité cette pièce. B. 68. (*Voir* p. 222.)

M. Ephrussi en a donné une reproduction, p. 15.

Prix : Delbecq, 83 francs.

Durazzo, 245 florins. Epreuve brillante.

Didot, 170 francs.

Galichon, 1,620 francs.

Enzenberg, à Vienne, 1879, 200 florins, environ 500 francs.

17. *Les trois hommes nus attachés à un arbre*. B., p. 522.

29 Le Blanc. Haut. 160 mill. L. 98 mill.

26 Galichon. H. 160 mill. L. 100 mill.

26 Nagler.

L'un de ces trois hommes est debout au milieu, les deux bras élevés et attachés à la branche d'un gros arbre. Le second, à gauche, est à genoux et vu de face; le troisième, à droite, est assis et vu par le dos. Le caducée est gravé à la droite d'en bas.

Hauteur : 5 *p.* 11 *lig. Largeur :* 3 *p.* 8 *lig.*

Copie de ce morceau gravée par Jérôme Hopfer, B. 39. H. 5 p. L. 3 p. 2 lig.

Le Blanc, 71. H. 135 mill. L. 85 mill.

M. Galichon leur donne le nom : *Les trois suppliciés,* et regarde cette pièce comme une des meilleures du maître. Le Saint Sébastien, dit-il, est d'un dessin plus savant, a un regard plus expressif, mais Jacob n'a jamais surpassé, comme grâce et élégance, le mouvement du jeune homme représenté debout. Il en a donné une reproduction dans la *Gazette des Beaux-Arts* et dans sa notice de Barbari.

M. Thausing a fait remarquer que Durer s'est servi de cette pièce dans son Saint Sébastien, B. 55. (*Voir* p. 224.)

Prix : Delbecq, 150 francs.

A la vente des doubles de Londres, avril 1880, une épreuve brillante, en parfaite conservation, de la collection Harding, 50 livres sterling.

18. *La Victoire et la Renommée.*

B., p. 524.

23 Le Blanc. Haut. 182 mill. L. 123 mill.

24 Galichon. H. 182 mill. L. 124 mill.
23 Nagler.

La Victoire et la Renommée représentées par deux femmes nues, dont la première, à gauche, vue par le dos et couronnée de lauriers, tient une palme; l'autre, au côté droit, est vue de face et ayant des ailes au dos. Le caducée est à la droite d'en bas.

Hauteur : 6 p. 9 lig. Largeur : 4 p. 7 lig.

Copie de ce morceau gravée par le maître N. W. (Wilborn).

M. Galichon a fait remarquer que, pour montrer les tristes fruits de la gloire militaire, le graveur a placé les deux déesses au milieu d'un temple en ruines où l'herbe pousse. Les dernières épreuves de la copie de Wilborn se reconnaissent à des taches d'oxydation.

Prix : Sternberg, 5 23/24 thalers.

19. *Sacrifice de Priape.* B., p. 525.

15 Le Blanc. Haut. 228 mill. L. 168 mill.
21 Galichon. H. 230 mill. L. 168 mill.

16 Nagler.

Des dames romaines célébrant les fêtes du dieu Priape. L'une d'elles, à la droite de l'estampe, lui présente un enfant, une autre à gauche, qui a auprès d'elle une corne d'abondance remplie d'épis de blé, fait brûler des parfums au-devant de sa statue. A la gauche d'en haut, le caducée et une tablette sont attachés à un arbre.

Hauteur : 8 *p.* 5 *lig. Largeur :* 6 *p.* 2 *lig.*

Il existe à Dresde, à Londres un second état de cette planche portant la date de 1501 sur la tablette au-dessous du caducée.

Cette pièce est une copie faite avec quelques changements, dit Bartsch, d'une estampe d'Augustin Vénitien, la même que Heinecken a rangée parmi celles de Marc-Antoine, nº 5, p. 328 de son dictionnaire, tome Ier.

Passavant et M. Galichon ont restitué cette pièce à Barbari. Augustin Vénitien n'a fait que copier librement cette composition, inspirée, vraisemblablement, par un bas-relief antique.

Prix : Delbecq, 171 francs.

Galichon, 1,080 francs.

Didot, épreuve rognée, 50 francs.

A la vente des doubles de Londres, avril 1880, une très belle épreuve du second état des collections Richbergen et Conyngham, 15 livres sterling.

On en trouve une reproduction dans la collection d'Armand Durand, que M. Ephrussi a aussi donnée.

20. *Mars et Vénus*. B., p. 525.

13 Le Blanc. Haut. 298 mill. L. 180 mill.
13 Galichon. H. 297 mill. L. 180 mill.
14 Nagler.

Mars accompagnant Vénus, qui porte l'Amour sur le bras gauche. Le caducée est gravé, à gauche, à mi-hauteur de l'estampe.

Hauteur : 11 *p. Largeur :* 6 *p.* 8 *lig.*

Le corps de la déesse est modelé, dit M. Galichon, avec une finesse merveilleuse, les attaches et les extrémités en sont d'une grande distinction, et le dessin, si souvent incorrect dans les figures nues de Jacob, est ici soigneusement tracé. C'est une des meilleures pièces de l'œuvre. On en ren-

contre des épreuves sur un papier marqué d'une main. Dans les épreuves faibles, ajoute M. Galichon, on distingue très nettement, près de la main de Mars, plusieurs taches d'acide, comme lorsque l'eau-forte n'a pas mordu. Ces taches, suivant qu'elles sont plus ou moins visibles, peuvent servir à reconnaître la qualité de l'épreuve.

Prix : Delbecq, 120 francs.

Didot, très belle épreuve, 720 francs.

On en a une reproduction dans la collection d'Armand Durand.

PIÈCES EN LARGEUR.

21. *Sacrifice de Priape.* B., p. 525.

16 Le Blanc. Haut. 95 mill. L. 110 mill.

22 Galichon. H. 97 mill. L. 113 mill.

17 Nagler.

La statue de Priape environnée de femmes, qui célèbrent ses fêtes dans un bois. Il y en a une, vers la droite, qui a fait une libation, une autre à genoux, à gauche, regarde. Le caducé est

gravé au milieu de l'estampe, sur l'autel pratiqué au bas de la statue.

Largeur : 4 p. 1 lig. (?) *Hauteur : 3 p. 6 lig.* (?)

Copie de ce morceau par le maître N. W. (Wilborn).

Cette composition, l'une des mieux comprise de l'œuvre, dit M. Galichon, paraît, comme le grand sacrifice à Priape, B. 19, avoir été empruntée à un bas-relief antique. La copie a été transportée dans un paysage découvert et montagneux dans le fond.

Prix : Delbecq, 54 francs.

22. *Le Dieu marin*. B., p. 526.

17 Le Blanc. Haut. 95 mill. L. 116 mill.
18 Galichon. H. 105 mill. L. 117 mill.
21 Nagler.

Un dieu marin portant sur son dos l'une des Furies, en se dirigeant vers le devant de la droite. Il est accompagné d'un cheval marin ailé, qui occupe le côté gauche de l'estampe. Le caducée est gravé en haut de ce côté.

Largeur : 4 p. 4 lig. Hauteur : 4 p. 6 lig. (?).

M. Galichon donne à cette pièce le titre: ***Furie portée par un Triton***. C'est encore une imitation du ***Combat des deux Tritons*** de Mantegna, qui a véritablement introduit le drame dans l'art du dessin et qui a tant occupé alors les artistes, après les études de Barbari à Mantoue. (*Voir* p. 77.)

Prix : Didot, très belle, 185 francs.

Un exemplaire, assez abîmé, à la vente Guichardot à Paris, en 1875, vendu 90 francs.

23. *La Victoire*. B., p. 526.

22 Le Blanc. Haut. 135 mill. L. 190 mill.
23 Galichon. H. 139 mill. L. 195 mill.
22 Nagler.

La Victoire représentée par une femme aillée, couchée sur des trophées d'armes antiques. On remarque sur le devant, à gauche, une cuirasse, un bouclier, un javelot et une hallebarde, appuyés contre le tronc d'un arbre. Le caducée est gravé au milieu d'en haut.

Largeur: 7 p. Hauteur: 5 p.

Copie de ce morceau gravée par Jérôme Hopfer.

B. 36. L. 4 p. 9 l. H. 3 p. 2 l. Passavant a fait connaître une autre copie attribuée au maître à l'écrevisse. Elle a des changements et ne porte pas de signature. Haut. 8 p. 2 l. Larg. 5 p. 5 l. Passavant, t. III, p. 139.

M. Thausing fait connaître une autre imitation par Giovani Ballista del Porto. Durer, p. 217. Passavant, t. IV, p. 150, n° 7.

Prix : Weigel, 9 thalers.

Delbecq, 79 fr. 50 c. Didot, superbe, 395 francs.

24. *Le Triton et la Sirène*. B., p. 527.

18 Le Blanc. Haut. 132 mill. L. 190 mill.
17 Galichon. H. 132 mill. L. 190 mill.
20 Nagler.

Au milieu de cette estampe, une Sirène, vue par le dos, fait l'amour à un vieux Triton qui est devant elle. Ces deux figures sont dans l'eau. Le caducée est gravé à la droite d'en haut.

Largeur : 7 p. 1 lig. Hauteur : 4 p. 11 lig.

Copie de ce morceau gravée par le maître N.W.

(Wilborn). Autre copie gravée par Jérôme Hopfer. B. 30. L. 5 p. (?). H. 3 p. (?). Le Blanc, 30. L. 135 mill. H. 81 mill. On la désigne sous le titre : *Les Amours d'un Triton et d'une Sirène.* Barbari a été probablement inspiré par un bas-relief antique, qui se trouve encore à Mantoue. On en retrouve partout de nombreuses imitations.

M. Galichon fait observer que les copies ont modifié les détails indécents, et donne pour titre : *Triton caressé par une Sirène.*

SUPPLÉMENT.

25. *Judith et sainte Catherine.*
PASSAVANT, t. III, p. 140.

Le Blanc. Inconnu.
Galichon. Rejeté.
2 Nagler.

La première est debout, à gauche, appuyant de la main droite une épée sur le terrain et tenant de l'autre, par les cheveux, la tête d'Holopherne. Sainte Catherine est debout vis-à-vis d'elle, s'appuyant, de la droite, sur la roue, tenant une épée de la main gauche et une palme de la main

droite. Les deux têtes, entourées de rayons, se penchent l'une vers l'autre. Pièce non signée. La Judith est une répétition en contre-partie du nº 1 de Bartsch, et l'exécution à l'eau-forte est un peu rude, ce qui peut donner des doutes sur son authenticité.

Hauteur : 4 *p.* 4 *lig. Largeur :* 3 *p.* 1 *lig.* (?).

M. Galichon a retranché cette pièce de l'œuvre. Le Blanc ne l'a pas connue. L'exemplaire décrit par Passavant se trouve à Londres, au Musée Britannique. C'est très probablement un des premiers essais de l'artiste. Et l'on peut alléguer pour son authenticité la copie de Jérôme Hopfer. B. 20. H. 5 p. L. 3 p. 1 lig. Le Blanc, 20. H. 135 mill. L. 137 mill. La marque de Hopfer est au milieu d'en bas.

26. *Sainte Famille.* P., p. 140.

4 Le Blanc. Haut. 100 mill. L. 127 mill.
5 Galichon. H. 100 mill. L. 119 mill.
7 Nagler.

La Vierge est assise tournée, vers la gauche, et

regarde vers la droite, en appuyant le coude gauche sur un tronc d'arbre. Elle maintient du bras droit l'enfant Jesus habillé. A droite, la demi-figure de saint Joseph. Au haut le caducée, à gauche.

Hauteur: 4 *p.* 3 *lig. Largeur :* 3 *p.* 9 *lig.*

Ottley a, le premier, décrit cette pièce, p. 592. Elle se trouve au Musée Britannique, à Paris, à Vienne.

Prix : Delbecq, 150 francs. Belle épreuve.

Didot, superbe coll. Marshall., 185 francs.

On en trouve une photographie dans les collections de Braun, d'après l'exemplaire de Dresde. Cette pièce paraît encore faire partie de l'histoire d'Agar; on y reconnîat les mêmes types, les mêmes figures, sans aucun caractère divin ou seulement religieux. (*Voir* les nos 4, 5, 6, 7.) Cette noble tête d'Agar l'Égyptienne, l'étrangère, pleine de toute la tristesse de l'exil, devait plaire à Barbari, lui rappeler son origine israélite et même son nom d'étranger, de Barbari, de Walchs, qu'on lui avait donné en Italie et en Allemagne, en hébreu Agar. (*Voir* p. 394.)

27. *Saint Sébastien*. P., p. 140.

10 Le Blanc. Haut. 230 mill. L. 170 mill.
9 Galichon. H. 225 mill. L. 110 mill.
10 Nagler. H. 8 p. l. L. 6 p. 1 l.

Il est attaché à un arbre et regarde vers le ciel. La figure ne va pas tout à fait jusqu'aux genoux. Cette belle pièce, finement gravée, ne porte point de signature.

Hauteur : 8 *p.* 8 *lig. Largeur :* 6 *p.* 1 *lig.*

Bibliothèque de Vienne, Musée britannique, Paris.

Cette pièce, dit M. Galichon, donne le dernier degré de force auquel atteignit Barbari. Il y a des épreuves sur papier au P.

Il y en a une reproduction dans la collection Armand Durand, qui se trouve aussi dans la notice de M. Ephrussi.

Les collections Braun en ont donné une photographie sur l'exemplaire du musée de Dresde.

La *Gazette des Beaux-Arts* en a aussi donné une gravure.

Prix : Delbecq, 225 francs.

Galichon, 4,105 francs.

Le sujet paraît emprunté au supplice des voleurs de la jeune fille d'Apulie. Il en existe une étude dans les collections de Florence, photographiée par Braun. Le supplicié est attaché à l'arbre. Le caducée est à droite.

28. *Cléopâtre mourante*. P., p. 140.

27 Le Blanc. Haut. 180 mill. L. 117 mill.
12 Galichon. H. 178 mill. L. 118 mill.
13 Nagler. H. 4 p. 7 l. L. 4 p. 5 l.

Elle est assise nue dans le creux d'un rocher, la tête penchée et la jambe gauche croisée sur la droite. De la main gauche elle tient son vêtement, l'autre repose sur son genou. Près de la tête, on voit l'aspic, qui, après lui avoir donné la mort, se cache dans une fente des parois. A droite, un arbre sec dont les branches touchent la bordure supérieure de l'estampe. Pièce sans marque, d'un excellent travail. Paris. Berlin.

Hauteur : 6 p. 7 lig. Largeur : 4 p. 3 lig.

M. Galichon donne à cette pièce le nom d'*Ariane ;* Le Blanc, *la Baigneuse.* Ottley y avait déjà vu Cléopâtre, p. 593. Le modelé des épaules grasses et lumineuses rappelle Giorgione. L'élégance un peu outrée de la figure, la finesse et la souplesse des tailles indiquent Barbari.

Prix : Delbecq, 93 francs.

29. *Le Cheval de Pégase.* P., p. 140.

21 Le Blanc. Haut. 228 mill. L. 157 mill.
15 Galichon. H. 230 mill. L. 154 mill.
24 Nagler. H. 5 p. 9 l. L. 8 p. 5 l.

Il porte des ailes très courtes et s'élance vers la droite, en tournant la tête à gauche. Les membres de derrière ne sont vus qu'à la moitié de la jambe, et le sabot droit des jambes de devant manque, c'est-à-dire, ne se trouve plus sur la planche. La marque se voit à la gauche du haut. Bibliothèque de Vienne, Munich, Paris, R. Weigel. Hauteur : 5 p. 10 l. Largeur : 8 p. 3 l.

Copie dans le sens de l'original, avec le mot *el Tempo* au-dessus de la tête de Pégase. A droite

le monogramme de Nicolas Wilborn. BARTSCH, t. VIII, p. 445, n° 5. H. 5 p. 10 l. L. 8 p. 3 l.

Prix : Delbecq, 90 francs.

Didot, très belle, 160 francs.

30. *Centaure femelle*. P., p. 140.

29 Galichon. Haut. 130 mill. L. 128 mill.

25 Nagler.

Le Blanc. Inconnu.

Elle s'élance vers la droite, poursuivie par deux dragons. Un d'eux lui est déjà sauté en croupe et lui mord le garrot. Deux serpents, entortillés autour de ses bras, semblent vouloir la défendre contre le dragon. Le caducée est en haut.

Hauteur : 4 p. Largeur : 4 p. 9 lig.

Musée Britannique.

M. Harzen a, le premier, décrit cette pièce

GRAVURES SUR BOIS.

---

31. *Combat des hommes et des satyres.*
P., p. 141.

37 Nagler.

Inconnu à Le Blanc, contesté par Galichon et Nagler.

Composition très riche de figures, qui représente la lutte de la Vertu contre le Vice, de même que l'estampe suivante représente le triomphe de la première sur le second. Sur le devant est assis un homme très barbu, ressemblant à un roi et tenant une baguette de la main gauche. Il est

entouré de plusieurs personnages qui lui amènent l'Amour, fait prisonnier, et devant lui se tient un homme, vu de dos, avec une longue baguette se terminant par une torche. Sur une petite tablette, qui s'y voit suspendue, on lit les lettres Q. R. F. E. V. (Quod recte faciendum esse videtur.) *Sur le côté gauche, plusieurs individus arrachent les satyres de leurs cavernes, tandis que nombre de ceux-ci s'enfuient pour se défendre entre les fougères et les arbres de la colline. Un des satyres porte une toison attachée à un long bâton.*

Hauteur : 14 *p.* 3 *lig. Largeur :* 18 *p.* 3 *lig.*

Bibliothèque de Vienne.

Prix : Didot, une épreuve, 30 francs ; une autre 36 francs.

32. *Triomphe des hommes nus contre des satyres.* P., p. 141.

37 Nagler.

Inconnu à Le Blanc, contesté par Galichon et Nagler.

Composition très riche de figures, en trois feuilles pour être réunies en une seule. La marche se dirige vers la gauche, où se tient un homme à longue barbe, armé d'un bâton à torche, avec une tablette portant, comme la précédente, les lettres Q. R. F. E. V. *Plus loin et en arrière, plusieurs hommes portent un bélier sur leurs épaules. L'Amour, les yeux bandés et tenant un sac d'or à la main, est assis sur un char traîné par trois femmes, dont le corps se termine en serpents. Des musiciens marchent au devant et deux hommes portent des satyres femelles. Plusieurs personnages tiennent deux gonfanons, sur l'un desquels on lit l'inscription :* VIRTUS EXSELSA CUPIDINEM ERE REGNANTEM DOMAT. *D'autres chassent devant eux des brebis enlevées, tandis que des femmes portent sur la tête des paniers remplis de fleurs et que deux hérauts tiennent des baguettcs surmontées de caducées ailés. Un homme et une femme portent un panier avec des enfants. La tête de la procession arrive à un temple avec l'inscription :* D. FATIDICE. *Tout à fait sur le côté, à gauche, un berger et un homme, les seuls qui se trouvent vêtus dans*

l'estampe, contemplent la scène et près d'eux se trouve le caducée, marque du graveur. Fond de paysage avec une ville près de la mer et des montagnes. Les trois planches réunies mesurent H. 10 *p.* 10 *lig. L.* 47 *p.* 2 *lig.*

Bibliothèque de Vienne et Musée Britannique.

E. Harzen remarque que les épreuves postérieures ont été imprimées avec des planches vermoulues.

Cette grande composition paraît avoir été inspirée par les *Métamorphoses* d'Apulée.

Prix : Didot, 31 francs.

33. *Vue-perspective de la ville de Venise de l'an* 1500.

Galichon. Sans numéro, après le nº 29.

36 Nagler. (H. 2 mèt. 83 mill. L. 1 m. 36 mill.)

Cette composition est exécutée sur six planches d'une dimension peu ordinaire et qui, réunies, mesurent 109 *pouces de largeur sur* 50 *pouces de hauteur. On y voit représentée la noble cité des lagunes, avec ses églises sans nombre, ses*

palais, dont les principaux sont distingués par leurs noms, ses canaux, ses places, ses jardins, etc., à vue d'oiseau, pris d'un point près de la douane et à une élévation assez modérée pour que, dans les proportions considérables de la gravure, les principaux édifices puissent être représentés en perspective avec les détails suffisants, de manière à ce qu'au lieu d'un plan, comme on l'appelle communément, cette gravure pourrait plutôt être considérée comme une vue de ville. Les édifices de cette époque, qui existent encore de nos jours, nous fournissent une preuve de la vérité du dessin dans l'ensemble, et le plan devient ainsi du plus haut intérêt pour l'ancienne topographie de Venise. L'exécution avec des hachures très serrées et se croisant dans plusieurs directions s'éloigne beaucoup de la manière usuelle des graveurs sur bois vénitiens de cette époque, et montre, à côté de beaucoup de soin, un aspect pittoresque qui nous fait juger que l'artiste l'a conduite de sa propre main. Au haut de l'estampe et au milieu, Mercure, dans sa qualité de messager des dieux, est assis dans une gloire de nuages et tient le caducée. Autour

de lui, on lit l'inscription : MERCVRIVS PRE CETERIS HVIC FAVSTE EMPORIS ILLVSTRO; au-dessous, en grandes capitales, VENETIE, et le millésime MD. Plus bas, on voit Neptune, assis sur un dauphin, armé du trident auquel pend une tablette avec l'inscription: AEQVORA TVENS PORTV RESIDEO HIC NEPTVNVS. Tout autour, près du bord, on voit huit têtes de fortes proportions représentant les principaux vents avec leurs noms respectifs.

M. Galichon a traduit la description que donne M. Lazari de ce plan, dans le catalogue du Musée Correr. On y fait remarquer les barques, qui se disputent le prix des régates; des navires qui sillonnent la mer donnent une idée de la marine marchande et militaire au XV[e] siècle. On y distingue le Bucentaure désarmé, la statue de Colleoni, la Pierre des supplices des rois. On retrouve les principaux changements faits aux édifices, au pont du Rialto, les vieux Procuraties n'ont que deux ordres superposés, les palais Camerlinghi, de Loredan ne sont pas encore construits, les eaux occupent le couvent des Jésuites. Toutes les

églises ou autres édifices remarquables ont leurs noms taillés en lettres gothiques très petites. Les autres épigraphes sont marqués en chiffres romains, sculptés dans le bois, ou en caractères de plomb entés dans la planche.

La grande cité remplit presque toute la gravure, on ne distingue que quatre des îles qui forment sa couronne. Les eaux sont diversement taillées pour indiquer les canaux navigables et les bas-fonds marécageux.

On connaît trois différentes éditions de cet ouvrage. Dans la première, de 1500, on voit sur le clocher de Saint-Marc le toit temporaire que l'on y fit après que l'aiguille eût été brisée, en 1489, par la foudre. Dans la seconde, sans date, on voit la tour surmontée de la pyramide qui existe encore et que l'on construisit de 1511 à 1514; de manière que la date de 1500, qui ne correspondait point à cette circonstance, fut effacée.

Dans la troisième, enfin, le toit temporaire existe toujours et l'on reconnaît les endroits changés à leur exécution plus grossière. Cette édition reproduit également la date de 1500. Il semblerait donc qu'avec le temps les exemplaires de la pre-

mière édition devinrent rares et que le possesseur des bois aurait pris des mesures pour les rétablir dans leur condition première, afin de satisfaire aux nombreuses demandes. On en a encore imprimé des épreuves au milieu du XVIII[e] siècle. Ces bois, entièrement rongés de vers, se conservent actuellement dans le Musée Correr, à Venise, et l'on peut y reconnaître facilement les endroits restaurés. On en a tiré à la main, en 1838, quatre épreuves fort mauvaises, qui prouvent toute la vétusté des planches.

Nous avons déjà dit que ce fut un négociant nuremburgeois, nommé Antoine Kolb, qui fit exécuter et publier à ses frais l'ouvrage que nous citons. Ce qui est confirmé par une supplique de ce marchand à la *Signoria,* Cicogna l'a tirée des archives de la ville, avec un décret qui fut accordé le 30 octobre 1500, pour un privilège de quatre ans contre la contrefaçon (19).

Prix : Durazzo, premier état, monté sur toile et endommagé, 160 florins.

Un autre exemplaire, d'épreuves postérieures bien conservées, 46 florins.

Une feuille de la même suite, 3 florins, 6.

34. *Un bain d'hommes et de femmes.*

34 Nagler.

Le docteur Nagler, dans les *Monogrammisten*, t. III, p. 773, semble attribuer à Jacob de Barbari le bain de Jules Bonasone et lui donne le nº 34 de son catalogue. Cette pièce a été décrite par BARTSCH, t. XV, p. 157, nº 177.

Des hommes et des femmes se baignent ensemble dans une grande cuve. Inventé et gravé par Bonasone, dont le nom Bonasono i est gravé au milieu, presque à mi-hauteur de l'estampe.

Largeur: 13 *p. Hauteur :* 8 *p.* 6 *lig.*

On peut seulement accorder à Barbari le dessin de cette composition, comme nous l'avons indiqué pour d'autres ouvrages avec la marque du caducée.

Les premières épreuves de cette pièce, ajoute Passavant, n'ont point la signature de Bonasone, et au bas, à gauche, le caducée est remplacé par un serpent.

35. *Saint Jérôme, la fileuse, l'homme portant le berceau.*

35 Nagler.

Nagler indique cette pièce, sous son nº 35. Dans le catalogue Delbecq, nº 74, on mentionne aussi : La fileuse, Saint Jérôme et l'homme portant le berceau, mais comme copies des nºs 10, 7 et 11, sur la même planche, dans laquelle on a fait entrer le nº 368 de Marc-Antoine, aucune de ses figures n'ayant la marque du maître. Cette pièce, vendue 11 fr. 50 c., non citée, est curieuse, mais on doute qu'elle soit très ancienne, dit le catalogue. (*Voir* nº 10, p. 485.) La pièce de Nagler donne un ordre différent, porte le caducée sans le numéro de Marc-Antoine. Ce n'est donc pas la même épreuve.

La présence de la gravure de Marc-Antoine vient peut-être révéler un nouvel ouvrage de Barbari. Voici ce qu'en dit BARTSCH, t. XV, p. 157, nº 177 :

La femme à la tête ailée.

Une femme debout dans une niche, ayant des

ailes à la tête et s'appuyant du bras gauche sur un instrument fait en forme de harpe. Gravé par Marc-Antoine, d'après un maître inconnu. Sans marque.

Hauteur : 3 *pouces. Largeur :* 2 *pouces.*

A. Copie en contre-partie, gravée par un anonyme très habile. Cette copie a été souvent confondue avec l'estampe originale;

B. Autre copie en contre-partie, gravée d'un burin soigné, par un anonyme. On la distingue de la copie *A* en ce qu'elle porte le chiffre MF., gravé à la mi-hauteur de l'instrument.

Les mauvaises proportions de cette figure nous font croire que la composition et le dessin appartiennent, ajoute Passavant, à un des élèves de Raphaël, t. VI, p. 36. Cet écrivain range cependant la gravure dans l'œuvre de Marc-Antoine, nº 223. Il est probable que cet ouvrage appartient encore à Jacob de Barbari, et la présence sur une même épreuve des gravures des deux artistes vient confirmer leurs rapports, leurs relations.

36. *Un nielle. La femme à l'écharpe.*

Une femme nue, de face, la tête un peu tournée vers la gauche, avec un chapeau à grandes plumes, tient des deux mains, pour un peu voiler le bas du corps, une longue écharpe, comme dans les sorcières ou les Parques de Durer. Dans sa main droite est un miroir bombé, comme dans la gravure de Barbari, B. 12. A ses pieds est la boule et des fragments d'ossements.

Le travail de ce nielle, dit M. Galichon, est plus fin et moins libre que dans les estampes connues du maître, mais la destination de l'œuvre explique naturellement ces différences. Les tailles ayant été creusées dans l'argent pour fixer l'émail et non pour servir à l'impression, le fond, qui devait être ainsi coloré en bleu, probablement, est entièrement noir dans les empreintes imprimées.

Haut. 87 mill. L. 49 mill.

Cette pièce paraît être le pendant de la Femme au miroir ou de Vénus, B. 12.

M. Galichon a fait graver pour la *Gazette des Beaux-Arts* une reproduction de cette pièce, dont

on ne connaît qu'un seul exemplaire, année 1873, p. 235. Mais le graveur n'a pas réussi, dit-il, à rendre la nature des traits et a trop modernisé le dessin.

Elle figurait dans la vente de M. Galichon, nº 193, et a été payée 1,205 francs. Des amateurs élèvent certains doutes sur l'auteur de cette pièce, on y retrouve cependant beaucoup la manière de Jacob de Barbari.

37. *Le bronze d'Orphée et d'Eurydice.*

M. Ephrussi a fait connaître un bas-relief qu'il a restitué, avec beaucoup de science, à Jacob de Barbari et qui porte le caducée.

Orphée ramène Eurydice des Enfers; l'épouse infortunée sort de la sombre caverne, à gauche. Son malheureux époux, un peu en avant, se dirigeant vers la droite, retourne la tête pour la regarder et la fait s'évanouir au moment où elle lui tend sa main droite suppliante. Les deux personnages sont nus. Orphée tient de la main gauche un violon appuyé sur la cuisse, l'archet le touche de la main droite. Eurydice, vue de face, a dans la main droite une longue écharpe comme les

Parques et la passe derrière son corps sous le bras gauche tendu amoureusement vers son époux. Le corps de la femme, la tête, les épaules ne sont pas italiens, mais appartiennent aux races germaniques, comme l'a déjà fait remarquer M. Ephrussi.

Orphée seul atteste l'influence italienne et tout l'art de Barbari dans la finesse des attaches des pieds, des mains.

L'authenticité est incontestable, dit M. Ephrussi : la nature même du bronze révèle son origine vénitienne ou padouane, ainsi que la fonte, la couleur et la patine.

Malgré le relief peu saillant des deux figures, ajoute-t-il, Barbari a traité les modelés avec une rare délicatesse et donné au moindre détail un soin minutieux; et ce mérite de difficulté vaincue semble prouver que cette œuvre de sculpture n'est ni la première, ni la seule de Jacob de Barbari.

Le bronze appartenait, en 1876, à M. Gustave Dreyfus et mesurait 19 centimètres de hauteur sur 14 1/2 de largeur. M. Ephrussi en a donné une gravure, et a montré que Durer s'en est heureusement inspiré dans ses nombreuses études sur Adam et Ève.

PIÈCES A RETROUVER.

---

38. *La femme et le vieillard.*
PASSAVANT, t. IV, p. 173.

Elle est debout, vue de dos et tournée à droite, près d'un vieillard qui la caresse et se tient debout près d'un piédestal sur lequel on voit une tête de mort et un sablier. On lit à la marge du bas : MORS OMNIA MUTAT, avec le monogramme.

Haut. 4 p. 5 l. L. 3 p. 3 l. Coll. Albertine. A Wolffegg et Paris, où l'inscription du bas est rognée, ce qui a induit Brulliot, Tab. gén., p. 79, nº 3, à attribuer cette pièce à Barbari.

Elle appartient au graveur avec le monogramme BAD réunis, dont Bartsch a fait connaître une seule pièce, le *Jugement de Salomon*, t. IX, p. 51. Passavant a ajouté cette seconde pièce, t. IV, p. 173. Le travail est un peu différent de l'autre, qu'on a rapproché du genre de Beham; celle-ci appartient, selon Passavant, à la manière de Marc-Antoine, le célèbre élève de Barbari.

Le vieillard, qui paraît représenter le temps ou une autre divinité, ne caresse pas, mais tient la femme en lui posant la main gauche derrière la tête, pour mieux lui imprimer ses ordres. La déesse, revêtue d'une longue tunique, a, dans la main droite, la boule. La composition rappelle Jacob de Barbari avec ses nudités. Mais c'est une copie où le graveur a beaucoup plus ombré, et croisé les tailles pour masquer un peu l'indécence du vieux dieu. Il est probable que cette pièce fait partie de l'histoire de Némésis et des Parques, comme on l'a déjà vu, p. 175. C'est l'ordre de porter aux Parques, en 1491, date inscrite sur la boule ou le monde, la nouvelle épidémie, la syphilis, qui commence en Belgique et à Nuremberg en 1494, mais qui arrivait de France, après

la paix de Senlis de 1493 et le licenciement des troupes étrangères.

39. *Les trois Parques.*

Il doit exister, comme on l'a déjà vu, une autre gravure ou un autre dessin de la Fatalité (*Fatum*) représentant le Passé, le Présent, l'Avenir ou les trois Parques. On en conserve d'anciens souvenirs. C'est l'interprétation de ce passage de la fin du traité du *Monde* d'Apulée, dont les écrits ont si souvent inspiré Barbari : « Les Parques (*Fata*) sont trois : nombre qui s'accorde avec la nature du temps, si on s'en réfère à leur puissance et à leur attribution. En effet, ce qui est déjà filé sur le fuseau représente le Passé, ce qui roule sous les doigts indique l'espace du Présent, et ce qui n'a pas encore été tiré de la quenouille pour être filé semble représenter l'Avenir et le siècle futur. Ces conditions appartiennent à leurs noms : Atropos préside au Passé que Dieu ne pourrait empêcher ; Lachésis a reçu l'Avenir, dont Dieu a déterminé la fin ; Clotho a soin du Présent... »

40. *Les deux femmes nues.* BARTSCH, t. VII, p. 541, nº 11.

Deux femmes nues, vues par le dos, dirigeant leurs pas vers le fond de la droite, ayant les bras entrelacés. Celle à droite tient de la main gauche une tête de mort surmontée d'un sable. Le fond est noir, la marque de l'artiste est au bas de la droite.

Haut. 4 p. 8 lig. L. 3 p.

On sait que cette pièce appartient à un graveur inconnu, nommé souvent Louis Krug, de la petite cruche de sa marque ; d'autres lui ont aussi donné le nom de Kock ou de Lucas Cornélis. Cette gravure appartient, comme on l'a déjà vu, à l'histoire de Némésis et des Parques de Barbari. Krug ou Kock en a fait une copie assez habile dans la manière des Suavius, où il a surtout multiplié les ombres et les tailles. (*Voir* p. 175.)

41. *Judith et Afra.*

Jacob de Barbari s'est beaucoup occupé, comme tous les anciens artistes liégeois, de Judith, qui

était, à Liége, le symbole de patrie et de la Révolution. On attribue à Barbari les Judith nues des premiers graveurs, si contraires aux textes sur la pudique veuve. C'est à lui qu'on peut surtout donner une gravure de Hans Sebald Beham, nº 11 de Bartsch. Judith est debout à droite, entièrement nue, tenant une grande épée de la main droite et, de l'autre, élevant la tête d'Holopherne pour la montrer à sa suivante, qui indique de la main gauche le cadavre, que Judith semble aussi regarder, en tournant la tête vers la droite Afra est entièrement vêtue d'une draperie, comme dans la Judith de Barbari, et tient de la main droite le sac. Le corps de Judith, voluptueusement modelé par Beham, rappelle encore cependant la gravure de Vénus, du maître au caducée. Il existe de cette composition une autre gravure italienne de Maffei, Le Blanc, 1, avec le monogramme d'Albert Durer. C'est peut-être sur un dessin de cet artiste que les premiers graveurs ont travaillé. Mais l'invention n'appartient pas certainement à l'artiste de Nuremberg, qui a si souvent copié Jacob de Barbari. Wierix a aussi gravé, à l'âge de treize ans, cette pièce. Barbari a dû encore dessiner les autres

Judith nues de Beham, si contraires à toute la tradition sur la vertueuse veuve. (*Voir* p. 395.)

42. *Les vingt-trois mistères.*

Nous avons parlé, p. 425, de ces ouvrages indiqués dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche.

C'étaient trois suites de platines de cuivre engravées par feu maître Jacques de Barbari, peintre exquis:

Onze assez grandes;

Cinq moyennes ;

Sept petites.

Il est impossible d'en indiquer les sujets. On ne peut les retrouver dans les pièces décrites plus haut. Et les petites gravures de Barbari du catalogue paraissent avoir été au nombre de quatre sur une même planche. Et ici on indique bien sept autres petites pièces des mêmes platines.

43. *La fable de Psyché.*

On trouvera dans un autre ouvrage l'histoire

des dessins de cette célèbre allégorie, attribuée ordinairement à Raphaël, et que Vasari et Zani donnent à Coxie, l'élève de Van Orley, le peintre de Marguerite d'Autriche, l'héritier de l'album de Barbari. C'est la plus belle création de l'art moderne, que Jacob de Barbari a seul le droit de revendiquer. Et Apulée en est le premier et le seul historien dans le quatrième, le cinquième et le sixième livre des *Métamorphoses,* qui ont immortalisé son nom et ses ouvrages. On retrouve dans toute l'antiquité des traces de ce mythe, mais sans les développements imaginés par Apulée et si heureusement interprétés par Barbari, qui en a fait l'idéal du nu, presque toutes les pièces anciennes sont avec des draperies. C'est véritablement Barbari qui a introduit le nu dans l'art, comme le disent Karl Van Mander et Abry en parlant de son élève Mabuse. (*Voir* pp. 75, 398, 294.)

NOTES.

(1) Il est assez difficile d'établir exactement ce qu'on entendait, au XVIe siècle, par le mot Walsch, Walchs, Welsch, Walch. C'est littéralement la traduction germanique de Gallicus, le Gaulois, lettre pour lettre. Mais on l'employait en Allemagne pour désigner tous les étrangers, toutes les races romanes ou latines. (*Voir* M. SCHELER. *Dictionnaire d'étymologie française*, p. 464.)

C'est le sens général que donnent à ce mot les nombreux écrits d'Albert Durer, comme le dit aussi une note de son traducteur français, dans le *Cabinet de l'amateur*, t. Ier, p. 313. Cependant Durer y attache un sens spécial. Dans ces lettres de Venise, en 1506, il semble exclure du Walsche les Italiens, qu'il désigne par Walhen. (Édition CAMPE de 1828, pp. 12, 13.) Il écrit à Pirkheimer qu'il a un manteau français, *franzossicher Mantell*, un habit welsch,

welscher Rock, et il y a ici, ajoute-t-il, des Vénitiens, *Walhen,* aussi amoureux qu'à Nuremberg, p. 27. Dans ses ouvrages, il désigne la France par Franckreich, p. 26, les Français par Franzos, p. 139. Il dit que Christophe Kehler est né à Metz et a étudié dans le Welschland, p. 115, c'est-à-dire en Belgique à l'école des Van Eyck. Et Metz ne faisait pas alors partie de la France.

On peut donc conclure que Durer appelait Walsch, Welsch, les habitants français de l'Allemagne, les Wallons, et c'est, en effet, la traduction littérale du mot. Aussi, dans ses voyages en Belgique, en 1520, en 1521, il parle d'acquisition d'objets d'art Walsch, qu'il distingue de ceux d'Anvers ou flamands.

Que voulait Durer en désignant sous le nom de Walchs le grand artiste qu'il avait si souvent nommé de son véritable nom Jacob, Jacobus, né, dit-il lui-même, à Venise? Il aurait dû l'appeler le Vénitien, s'il cherchait un surnom exact, et pour flatter le goût, la petite manie de son ancien maître, de son ami. Mais Durer était alors en rivalité, en hostilité avec Jacob. Il est probable qu'il cherchait même à lui déplaire en le désignant par le petit qualificatif de Walchs. Et à Nuremberg, que l'artiste avait si singulièrement abandonné pour aller à Venise, on avait donc adopté cette dénomination dédaigneuse de Wallon. On sait l'espèce d'animosité, de jalousie, qui a toujours existé entre les deux races française et germanique, et, en Belgique, entre les Wallons et les Flamands, et le mépris

réciproque des deux populations, si voisines et si homogènes. Durer et les habitants de Nuremberg désignaient Jacob sous le nom ironique de Walsch, Walchs, Walch; Voltaire l'a encore adopté en Suisse contre les *Velches, ses compatriotes*. (*Voir* LITTRÉ.)

Aujourd'hui, dans la langue allemande, Walsch ne s'emploie presque plus que pour indiquer une origine Italienne ; cependant on s'en sert encore dans le sens général d'étranger à l'Allemagne. Walscher Hahn, coq d'Inde ou dindon, introduit par la France. Walsche Nuss, noix, le noyer fut aussi importé de ce pays, Walsche Schweiz, la Suisse française, Walsche Flandern, la Flandre wallonne. Les lexiques allemands et Kaltschmidt citent encore d'autres exemples, où ce mot a la seule signification d'une origine étrangère et même française.

Anciennement Walsch se trouve presque toujours avec la seule signification de Wallon, et d'abord dans les documents de la Belgique pour opposer les Wallons aux Flamands, déjà dans Philippe Mouskes vers 1200.

Qui tint quitte Flandres et Walles.

Lequel Flament appellant ledit Perrin, né de Blandin de lez Tournay, sanglaut Francois Wallrin. Il respondi que les Francois et li Wallrin estoient aussi bons comme les Flamens, ann. 1385. — Lesquelles lettres nous avons fait translater de Flamenc en Walesch, ann. 1395. (*Voir* DUCANGE, V° *Wallus*.)

Enfin Albert Durer ne pouvait désigner avec le nom de Walsch, Walchs, un Allemand, ou un homme de race germanique, un Flamand ou un Hollandais. Et comme Jacob de Barbari appartient certainement à la Belgique, que la famille Jacob était belge, Barbari doit appartenir aux provinces wallonnes. On lui avait très probablement donné ce surnom de Walsch pour le distinguer de Lucas de Leyde ou Jacob, son cousin et son rival, désigné en Belgique et encore à Anvers, dans les archives des artistes, sous le titre de Lucas de Hollande. On disait Jacob le Flamand et Jacob le Wallon.

On verra plus loin que le surnom de Barbari, donné à François Jacob, n'est que la traduction latinisée ou italianisée de ce mot Walsch, dans le sens d'étranger, comme le barbarus des Romains, dit M. Scheler, que Pétrarque, Erasme et les écrivains de la Renaissance venaient de remettre en faveur. Jacobus Barbarus Venetus, dit Noviomagus. Et on ne pouvait donner à Venise le surnom d'étranger, de Barbari, à un Italien, à un Vénitien, c'était seulement à cause de son origine belge, de sa famille wallonne, comme les Allemands ne pcuvaient appeler Walsch un natif de Nuremberg ou de la Germanie.

Jean Le Maire, dans son illustration de Gaule et de Troye, dit encore, en parlant de ce langage francois, ou wallon, qu romande, et le francois est le plus elegant cognu et usité à la Cour des Princes, ce francois que les Italiens, par leur mesprisance accoustumée, appellent Barbaeri

mais non est la très vénérable antiquité du sang de nos dits princes de Gaule, tant Belgique, comme Celtique, pp. 3, 4. C'est aussi la traduction que semble donner Zani en disant que Jacob de Barbari était Français ou Hollandais.

Pétrarque, un des restaurateurs des lettres, dans un grand voyage en 1333, à Liége, où il avait tant d'amis, place encore cette ville en Barbarie, en admettant sa gloire et sa science : *Vidi Leodium insignem clero locum,... in tam bona civitate barbarica...* Et à Liége, on désignait par barbari les étrangers comme dans presque tous les dialectes romans, et encore dans le provençal, dit M. Littré.

Pour les Liégeois, Jacob, né à Venise, était toujours un étranger, un véritable barbari. C'est une des expressions populaires des idiomes wallons, et le refrain obligé de presque toutes les anciennes chansons liégeoises :

A la façon de barbari
Mon ami.
A la façon de barbari
Biribi.

Et de ce mot barbari, barbarus, dans le sens d'étranger, dérivent dans les dialectes wallons plusieurs mots : barète, s'enfuir de l'école ; berwète, tomber, s'enfuir. (*Voir* aussi barboter ? baraterie ?)

Dans une satire ancienne, publiée par M. Gachet, l'auteur, un vagabond, se nomme :

Et je li dis Baras, qui toujours baretoie
— S'en t'apele Barat, tu as un moult lait non.
Si tu ies bareterres, tu fais grant mesprison,
Car qui autrui barate d'enfer fait sa maison.

(*Voir,* sur le mot Barbari et ses dérivés Barbaris, Barbaric, Barbarisme, Barbarin, RAYNOUARD, *Lexique roman, dictionnaire de la langue des Troubadours,* t. II.)

([1]) On doit consulter sur Jacob de Barbari les notices de M. Émile Galichon, publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1re série, t. II, pp. 311-320 et 445-459, et 2me série, t. VIII, pp. 323-330. Les deux premiers ont été réunis sous ce titre : *École primitive de Venise. — Jacopo de Barbarj, dit le maître au caducée.* Paris, 1861, in-8°, 23 pages. — *Notes biographiques sur Jacopo de Barbarj, dit le maître au caducée, peintre-graveur vénitien de la fin du XVe siècle,* par CHARLES EPHRUSSI. Paris, 1876, in-4°, 27 pages. Nous avons cru souvent inutile de reproduire tous les textes et les autorités cités dans ces deux savantes monographies, qui se trouvent dans toutes les bibliothèques.

On peut aussi consulter tous les ouvrages sur la vie des peintres et des graveurs, surtout BARTSCH et PASSAVANT, dont nous avons reproduit le catalogue des gravures de Barbari. *Voir* aussi M. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande.* 2e édition. Paris, 1867, t. IV et V. On trouve dans cet ouvrage les textes de Noviomagus, ou de *la Vie de Philippe de Bourgogne,* qui a été écrite par son contem-

porain, son ami et son secrétaire, Gérard de Nimègue, Gerardus Noviomagus. Son opuscule, que fait très bien connaître M. Michiels, dans sa grande *Histoire de la peinture flamande*, est publié par Freher : *Corpus Franciscæ historiæ*. Hanovriæ, 1613, t. III, p. 184.

Il existe enfin dans toutes les bibliothèques de nombreux manuscrits sur la vie des artistes. Ces notes, presque toujours copiées sur Vasari ou Van Mander, offrent peu d'intérêt et de certitude. On y brode surtout sur la vie, les passions, les amours de l'homme. Les tableaux, les gravures sont mal décrits. Nous avons cru seulement en conserver la date de la naissance de Barbari, vers 1470, et l'indication plus ou moins vraisemblable de la malheureuse maladie qui entraîna sa mort à cinquante ans.

On trouvera dans notre essai sur Gossart ou Mabuse d'autres documents sur les dernières années de son ami et de son maître Jacob de Barbari. Un autre ouvrage sur l'histoire des dessins de la *Fable*, de Psyché, donnera des éclaircissements sur son séjour à la cour de Marguerite.

Malheureusement, on ne trouve rien à Liége sur Barbari et son école, ni sur la famille Jacob, dont il existe cependant encore des branches portant le même nom et qui ont exercé la peinture et la gravure.

Toutes les archives publiques et particulières ont été détruites à Liége, en 1468, dans les pillages et les incendies de Charles le Téméraire. Et pendant longtemps on n'a pas songé à les renouveler, à rien conserver. Liége pendant un

siècle n'a plus un seul historien, un seul chroniqueur. Aussi n'y trouve-t-on pas même les noms des Suavius et des Lombard, de Floris, ni de leurs nombreux élèves dont parlent les Anversois. Robert Peril, le célèbre graveur de Charles-Quint, n'est pas même indiqué. Il n'y a jamais eu à Liége de corporation privilégiée d'artistes, ni de livres obligatoires de Saint-Luc. L'art était entièrement libre : c'est ce qui a toujours fait sa grandeur et son originalité. Et souvent un peintre, un graveur, était attaché à la cour du prince-évêque où à l'un des grands établissements religieux de la principauté.

Le nom de Jacob, que portait Barbari, prête malheureusement à beaucoup d'erreurs. On a trouvé en Belgique et en Italie plusieurs mentions de baptêmes, d'anniversaires de Jacobus, mais c'est seulement le nom du bienheureux patron que le clergé inscrivait souvent seul dans les registres. Aucune de ces indications ne peut se rapporter à la vie de l'artiste.

(¹) *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, von Moriz Thausing. Leipzig, 1876, in-8°, 524 pages. — *Albert Durer, sa vie et ses œuvres*, par Moriz Thausing, traduit de l'allemand, avec l'autorisation de l'auteur, par Gustave Gruyer. Paris, 1878, in-8°, 531 pages. La pagination des deux textes diffère peu, nous avons cru devoir presque toujours suivre la traduction de M. Gruyer, revue et approuvée par l'auteur. M. Georges Duplessis a combattu

son système, sur l'attribution à Wolgemut des cuivres de Wenceslas, déjà rejetée par : *Les Tapisseries de Liége à Madrid*, notes sur l'*Apocalypse* d'Albert Durer ou de Roger Van der Weyden. Liége, 1876.

(4) EPHRUSSI, p. 12. ZAHN, *Autographes de Durer du Musée Britannique. Jahrbucher für Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1868, t. Ier, p. 14. « Er habe niemand gefunden der da etwas beschrieben hatte von menschlicher Mass zu machen, als einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein guter lieblicher Maler! »

L'Album des dessins de Villard, le seul de ce genre pour le moyen âge, qui fait si bien connaître les études des anciennes écoles, a été publié par MM. Lassus et Darcel, avec un savant commentaire : *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle*. Paris, 1858, in-4°. Les planches sur les figures humaines, qui font si bien comprendre l'ignorance des proportions par les anciens artistes du Nord, sont aux pages 137, 139, 141, 143.

(5) Sur les études de Michel Wolgemut, en Belgique, à l'école des Van Eyck, *voir* M. THAUSING, *A. Durer*, chap. IV, p. 54. Tous les artistes allemands venaient alors se former dans ce pays, avouent aussi Harzen et les historiens de l'art. Durer le dit aussi dans le *Mémorial :* « Darnach ist Albrecht Dürer, mein lieber Vater, in Teutschland kommen, lang in Niederland gewest bei den grossen kunst-

lern, und auf die lesst her gen Nürnberg kommen, als man gezahlet hat nach Christi Geburt 1455 Jahr, am St. Loyen Tag ... », p. 2. Lambert Lombard dit encore, dans sa lettre à Vasari, que tous les artistes allemands viennent de Martin Schongauer et de son maître Roger Van der Weyden. Le premier qu'il nomme ensuite est Albert Durer. Le *Mémorial* du grand artiste vient prouver peu de rapports avec Wolgemut, qui certainement ne lui a rien appris de la gravure.

Bartsch et Passavant ont déjà retranché, comme beaucoup d'autres écrivains, Wolgemut de la liste des graveurs. Un contemporain, un compatriote, un ami, peut-être un parent, Jean Neudoerffer, en 1546, ne lui donne, à Nuremberg, que la qualité de peintre et de dessinateur, « Mahler und Reisser », pp. 35, 36. Il ajoute : Ce qu'il a dessiné dans le temps se trouve dans la grande *Chronique* de Nuremberg. Neudoerffer a employé le mot « gerissen », dessiner, avec intention; si Wolgemut avait gravé, il l'aurait certainement ajouté, comme dans ses notices sur Beham, Durer, Glockenton, Hirsvogel, Pencz, Resch, Solis, où il distingue même le travail du cuivre et du bois. Il aurait aussi certainement mentionné le *Trésor*, le célèbre « Schatzbehalter », parmi ses ouvrages, avant la *Chronique*. Le W qui se trouve dans la dix-neuvième gravure de ce beau livre n'est pas une signature de l'artiste, mais un insigne militaire d'un étendart, d'un chevalier, probablement d'un des premiers membres de la Toison d'or, dont ses gravures semblent rappeler l'histoire.

On n'a pas encore fait un examen, une comparaison critique des gravures marquées d'un W. Le dernier volume du grand dictionnaire de Nagler, que viennent de publier MM. Andressen et Clauss, se borne à donner un extrait des catalogues de Bartsch et de Passavant. *Die Monogrammisten.* Munich, 1879, t. V, pp. 291-294. On n'a fait aucune recherche sur Wenceslas, ni sur les maîtres W. On n'a trouvé à Olmutz aucun graveur de cette époque. Une seule pièce porte cette inscription « WENCESLAUS DE OLOMUCZ. IBIDEM ». Ce qui semble prouver qu'elle a seulement été exécutée dans cette petite ville de la Moravie. Le « de Olmutz » indique une origine française, son M en forme de H, comme dans ibidem, que Memling et des élèves des Van Eyck ont employé, n'est pas allemand, et tous les caractères sont romains. On trouve dans les quatre-vingt-deux pièces marquées d'un W tous les procédés de l'art et même l'eau-forte, que Durer a le premier introduit en Allemagne, selon M. Thausing, et qu'il avait encore appris dans l'école des Van Eyck.

Sous cette lettre W se cachent plusieurs artistes, un très ancien, un autre plus moderne, un excellent, un médiocre, un élève des Van Eyck, et un dernier disciple de l'école de Cologne. La beauté de certaines compositions pourrait les faire attribuer à Roger Van der Weyden, qui paraît avoir certainement gravé, comme le montre Lambert Lombard. « In Germania si levo poi un Bel Martino, tagliatore in rame, il quale non abandono la maniera di Rogiero, suo

maestro, ma non arrivo pero alla bonta del suo colorire, che haveva Rogiero, per esser più usato all intaglio delle sue stampe, che parevano miraculose in quel tempo, et hogi sono anchora in bona reputatione tra i nostri mansueti artefici. » *Lettre de Lombard à Vasari.* Liége, 1874. p. 143. Roger a reçu aussi en Allemagne le surnom de Walsch, de Gallicus en Italie, comme les Van Eyck. On peut donc lui attribuer quelques anciennes gravures marquées d'un W, surtout les premières pièces copiées par Durer, qui appartiennent sans aucun doute à son école.

Certainement Martin Schongauer est l'élève de Roger Van der Weyden, comme l'avaient déjà assuré les critiques, avant la découverte du texte si positif de Lombard. Malheureusement on ne connaît rien de cette école de Roger et de Martin Schongauer. Deux faits de la vie du grand artiste, que se disputent Colmar et Augsbourg, sont seulement certains : ses études près de Roger et sa mort avant le passage de Durer à Colmar. Si Martin est l'élève de Roger, c'est avant sa mort en 1465 et même avant son séjour en Italie avec le cardinal Nicolas de Cusa, c'est-à-dire avant 1445, ce qui confirme la naissance de Martin vers 1420, même avant, et doit faire rejeter la date de 1453. En 1468, Martin Schongauer apparaît à Colmar, probablement après la destruction de Liége, et il abandonne alors la manière de Roger pour les byzantins, comme le montre M. Wurzbach (*Martin Schongauer,* Wien, 1880, p. 99). Mais tout prouve qu'il n'y avait alors à Colmar aucun graveur, ni aucune

chalcographie, Durer n'en parle pas et ne s'y arrête as. Toutes les gravures de Martin Schongauer appartiennent au même atelier, ou à la maison des maîtres de 1466 et des Israël Van Meckenen.

Et si la chalcographie, l'école de Schongauer était à Colmar, le vieux Durer n'aurait pas envoyé son fils en Belgique, *in Belgio*. L'amitié de Durer père pour Martin vient encore prouver sa naissance avant 1453, et que c'est en Belgique qu'il a dû le connaître, avant 1455, où il vint se fixer à Nuremberg. On doit donc accepter la date de 1420 pour la naissance de Martin Schongauer, qu'on a souvent contestée, pour prolonger sa vie après 1488. Et la preuve que Martin a dû travailler dans les provinces wallonnes de la Belgique, c'est la traduction française de son nom Bel Martin, et ses armoiries parlantes avec la lune désignée sous le nom de la Belle, la Beauté, dans les dialectes populaires à Liége. (*Voir* sur cet artiste : M. GOUTZWILLER, *Le Musée de Colmar, Martin Schongauer*. Colmar, 1875.)

([e]) Bout a beaucoup occupé les écrivains en Belgique : on l'a confondu avec Thierri Stuerbout de Harlem. Les Bout étaient très nombreux à Louvain. Le document le plus curieux et le plus certain sur l'artiste est son testament du 17 avril 1475, peu d'années avant sa mort, à un âge très avancé. Dans cet acte solennel, Bout dispose d'abord de dix sous, *stuferos*, pour l'église de Saint-Lambert, à Liége. C'était une obligation, à Liége, de faire une petite donation

à la cathédrale, pour faire valider par l'autorité ses dispositions testamentaires. C'était un souvenir, croit-on, du droit de l'évêque au meilleur meuble des habitants à leur décès, coutume abolie par Albéron, au XIe siècle. Bout semble donc se reconnaître, par ce don, d'origine liégeoise. Bout a déjà été signalé comme graveur par M. Wauters et par M. Harzen. Il était surtout célèbre comme paysagiste, parmi les artistes liégeois, et porta leur manière à Louvain, assure Molanus.

(7) L'ouvrage de Luc de Heere est encore inédit et très probablement perdu. M. Delbecq, célèbre iconophile à Gand, en a conservé un fragment avec le tableau des anciens artistes de l'école des Van Eyck, ou de Maeseyck, extrait du manuscrit. MM. Thoré et Lacroix ont fait imprimer ces notes dans les *Bulletins de l'Alliance des arts*, Paris, 1845. M. de Buscher a reproduit ce texte flamand avec une traduction littérale dans : *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand au XVIe siècle*. Gand, 1866, pp. 200, 203. On les trouve aussi avec des notes dans : *Une gravure de* 1389 *et les voyages en Angleterre d'Arnould de Hornes, évêque de Liége*. Liége, 1878, p. 125.

(8) Les Jacob sont très bien indiqués par Luc de Heere dans son tableau de l'école de Maeseyck et des élèves des Van Eyck. Pendant que le père de Lucas de Leyde allait se réfugier en Hollande, vers 1468, et que Jacob de Barbari

naissait à Venise, un troisième Jacob était allé se fixer en Angleterre et y apportait, avec ses descendants, une des grandes industries liégeoises, la coutellerie. Il inventa même une espèce de couteaux dont Burns parle dans ces vers :

It was a faulding Jockteleg
Or lang-kail gulley.

« In the old Scottish dialect, a clasp-knife was called a Jockteleg, this babarism being a corruption of Jacques de Liége, according to tradition a famous cutler in the Netherlands, whose knives were the first of this sort known in Scotland. »

Il y a toujours à Liége des familles du nom de Jacob. Différentes généalogies des Lefort, indiquées par M. Bormans, permettent d'en reconstituer l'origine et plusieurs branches.

Les Jacob, les Jacobus, les Jacobi, Jacoby, exercèrent longtemps à Liége l'orfévrerie, la gravure, l'horticulture. Un des derniers qui attire l'attention des écrivains liégeois est Philippe-Joseph Jacobi, Jacob, Jacoby, graveur en taille-douce, en médailles et pierres fines. Graveur des princes-évêques de Liége, de Jean de Bavière, d'Oultremont et de Velbruck. Il est mort à Liége, très âgé, vers 1793.

On retrouve, dans quelques-uns des dessins qui lui sont attribués, un peu de la finesse et de la légèreté du maître au caducée. M. Renier n'a malheureusement retrouvé à l'Académie et à la Bibliothèque de Liége qu'une douzaine

de compositions peu importantes de cet artiste, qui n'était pas sans un certain mérite. Son talent gracieux avait même su séduire Velbruck, très fin connaisseur de l'art du XVIIIe siècle. Dartois vante son portrait de Jean-Théodore, ses médailles et ses sceaux. Un autre Jacob est un des fondateurs du grand établissement horticole de Jacob-Macoy, dont la réputation est universelle, le premier il a créé le commerce des plantes rares et nouvelles.

Les Wechel, célèbres imprimeurs de Francfort et de Paris, paraissent avoir voulu revendiquer certaine filiation avec Barbari. Beaucoup de Liégeois avaient été s'établir à Francfort, pendant les guerres et les persécutions religieuses du XVIe siècle, avec les Suavius et les De Bry.

Les Wechel ont composé leur marque typographique la plus connue du caducée tenu par deux mains, avec deux grandes cornes d'abondance surmontées du cheval Pégase de Barbari. Aux deux côtés, se trouvent deux monogrammes où l'on peut retrouver les lettres de Jacobus et de Liége.

On a aussi confondu Jacob de Barbari, le maître au caducée, et Jacques de Strasbourg, le maître au compas, que M. Passavant a fait connaître, t. Ier, p. 133. Jacques de Strasbourg chercha cependant à remplacer Jacob de Barbari à Venise et à profiter de son nom et de sa célébrité; mais leur talent, comme le dit déjà Passavant, est bien différent. Il a travaillé en Italie en 1513 et encore en 1529.

C'est même pour empêcher toute confusion avec l'artiste

curieux manuscrits de François de Hollande, dans : *Les arts en Portugal,* Paris, 1846, in-8°, pp. 5-73. L'ouvrage est conservé dans la bibliothèque de Jésus, à Lisbonne. Le premier Antoine de Liége, peintre, est mentionné dans les comptes de 1454, 1456. En 1476, il fit un tableau pour Namur et alla à Maestricht, à Harlem. Vers 1500, Antoine était à Lisbonne et était célèbre comme miniaturiste, dit François de Hollande, son fils ou son petit-fils.

Il est curieux de rapprocher les idées et les noms des artistes cités par François de Hollande et par Lambert Lombard dans sa lettre à Vasari, réimprimée à Liége : *Lettre de Lombard à Vasari.* Liége, 1874.

Cette communauté de principes vient de Jacob de Barbari, qui a exercé une si grande influence sur Lombard, qui avait été l'étudier à Middelbourg, près de Gossart, son dernier élève. On n'a malheureusement pas fait encore d'études sur le style de décoration et d'ornement de Lombard, qui faisait rechercher ses élèves même à Paris, comme Ramegge, pour décorer le palais du Luxembourg. M. Dedaux a fait graver des dessins des sujets qu'il a exécutés pour Marie de Médecis. On conserve encore à Liége des panneaux, des colonnettes sculptées provenant de Saint-Jacques, de Saint-Lambert, avec les plus jolis motifs du Luxembourg et du Vatican, où on trouve la plus singulière alliance du profane et du sacré, des nudités de Barbari et des mystères de la Passion. On a pu en voir des fragments à Bruxelles à l'Exposition de 1880, n° 449. B., de M. Renard-Soubre. — M. Renier a fait con-

naître huit cent cinquante-trois dessins de Lombard, des collections belges; les collections étrangères n'ont pas encore été inventoriées. — *Catalogue des dessins des artistes liégeois avant le* XIX[e] *siècle*. Verviers, 1874. *Voir* aussi son *Catalogue de l'œuvre de Lambert Suavius* (121 numéros). Liége, 1878.

([10]) Les Israël Van Meckenen ont été le sujet de beaucoup de notices sans résultat positif. Les anciens écrivains et Sandrart les donnent certainement à la ville de Malines, entre Bruxelles et Anvers, ancienne dépendance de Liége. Beaucoup de Malinois vinrent encore prendre parti en 1408 pour ou contre le prince-évêque Jean de Bavière, le premier protecteur des Van Eyck, les maîtres et les associés des Israël. Sandrart avait dû trouver cette indication des Israël de Malines dans les papiers de Durer; personne ne les avait encore indiqués comme les maîtres de l'artiste qu'on rattachait au maître W. La collection Hazard, de Bruxelles, possédait, en 1789, un dessin d'Israël V. M., daté de 1410. C'était sans doute le premier Israël indiqué par Luc de Heere à l'an 1445, l'autre est placé en 1470. Ces dates semblent indiquer le commencement de leur carrière de graveur.

M. Becker, dans le *Kunstblatt* de 1839, a donné des extraits des registres de Bochold près de Munster, où on a retrouvé une famille de cultivateurs du nom de Mechgel en 1407, Henri Mecken en 1425, Israël en 1482. Mais ces noms ne sont jamais écrits identiquement de la même manière, et Meckenen

ou Meckenem n'est pas même donné correctement dans les manuscrits. Jamais on ne leur accorde le titre de peintre ou de graveur. On n'a même trouvé à Bochold, comme l'écrivent les géographes allemands et Ritter, aucune indication d'une école où Durer aurait pu apprendre son art, comme le dit si positivement Sandrart.

Bochold est, en effet, une petite localité, alors un simple village sans industrie, sans commerce. Il y a encore un autre Bocholt, près de Maestricht, où on a aussi placé les Israël et les Bocholt, qui y avaient même des propriétés comme à Altdorfer. Mais c'est vainement qu'on y cherche, au XVe siècle, un artiste, une académie, une chalcographie, qui demandait alors des fonderies, des papeteries, etc. Jamais on n'y a trouvé l'ombre d'une trace de Durer ni de Jacob de Barbari, ni de leur maître Roger Van der Weyden, l'ami et le disciple de Nicolas de Cusa, archidiacre de Saint-Lambert à Liége, ni des Van Eyck, les fondateurs de la nouvelle école, dont les Israël étaient les premiers élèves.

Cependant, un graveur Israël paraît s'être retiré vers 1496 à Bochold, près de Munster, où il serait mort en 1503, porte une pierre tombale qui laisse beaucoup de doute sur l'identité du personnage.

Malheureusement, on n'a pas encore fait une étude complète des nombreuses gravures des Israël dispersées dans toutes les collections. Il y en a plus de trois cents; Bartsch et Passavant en décrivent deux cent-soixante-sept. Il est bien difficile d'accorder cet immense travail à un seul artiste. Le

savant Zani a toujours distingué deux graveurs de ce nom, le vieux et le jeune. Dans des épreuves postérieures de quelques cuivres, on a ajouté *tzu Bocholt.* Mais on n'a pas retrouvé l'inscription donnée par Sandrart : « to Bocholt ist gemact, in den Bisdom von Monster ». C'était peut-être une note manuscrite très moderne, sans importance, comme le dit déjà Bartsch. Et l'addition *tzu Bocholt* des épreuves moins anciennes prouve que les cuivres n'avaient pas été gravés dans cette localité, où l'on n'a jamais trouvé de trace de graveur, ni de chalcographie où auraient pu étudier Durer, Lucas de Leyde et Jacob de Barbari.

Bartsch a donné, dans le t. X, nº 191, les différentes signatures des Israël, où l'on trouve en toutes lettres Van Meckenem ou Van Mecken, avec un trait sur l'N. Souvent le nom est écrit en caractères romains, qui ont toujours été conservés à Liége comme dans les fonts baptismaux de Lambert Patras, dans le bas-relief de la maison de M. Bourdon, dans les monnaies de M. de Renesse, dans l'*Antependium* d'Eracle.

Sandrart et Heinecken, en affirmant que Durer vint étudier chez Israël, connu seulement comme graveur, prouvent aussi que c'est dans la gravure que le jeune artiste s'est formé pendant son voyage de 1490 à 1495. En effet, il ne peut appartenir à aucune autre école, il n'est pas Italien, il appartient à l'art nouveau des Van Eyck, et on le retrouve, dès son retour à Nuremberg, gravant sur cuivre et sur bois. Enfin Vasari, en indiquant si positivement la rivalité et la lutte de Durer et de Lucas de Leyde, prouve aussi des études

communes, et c'est seulement ainsi qu'Israel a pu copier les premiers cuivres d'Albert Durer.

(II) *Voir* sur l'Apocalypse d'Albert Durer : *Les tapisseries de Liége à Madrid,* notes sur l'Apocalypse de Durer ou de Roger Van der Weyden. Bruxelles, 1876. La belle reproduction des bois de l'Apocalypse donnée ensuite à Utrecht en 1878, avec une notice de M. Weales, le savant archéologue anglais, avoue aussi que cet ouvrage n'est pas de Durer et ne peut même appartenir à l'Allemagne.

Mais on ignorait alors l'existence de deux grandes tapisseries de l'Apocalypse dans les trésors des ducs de Bourgogne. La première, du XIVe siècle, imitée sans doute des miniatures des manuscrits, comme les tapis d'Angers du roi René, est aujourd'hui perdue, on n'en conserve aucun souvenir. L'autre, du XVe siècle, est encore conservée à Madrid, et a été photographiée par la maison Laurent. Durer en a déjà copié des esquisses vers 1490.

On ne trouve aucune trace, dans les archives de Bourgogne, du travail, des dépenses, des artistes, des théologiens de ce dernier ouvrage, qui a toujours été attribué à Roger Van der Weyden. C'est une nouvelle interprétation de l'œuvre de saint Jean, par le savant théologien Nicolas de Cusa, archidiacre de Saint-Lambert, à Liége, Denis le Chartreux et d'autres savants liégeois. C'est un chef-d'œuvre de l'art et une nouvelle école de composition, sans aucun souvenir des manuscrits et des tapisseries d'Angers. On y retrouve

tout le caractère idéal, mystique et dramatique de Roger. Ces tapis ne peuvent provenir que des pillages de Liége en 1468, où Charles le Téméraire s'empara de toutes les richesses des églises entièrement *denudata, spoliata.*

M. Weales les croit cependant d'origine italienne, mais l'Italie ne les a jamais connus, Vasari les admire comme le chef-d'œuvre de Durer et avoue que les Italiens s'en sont souvent inspirés. L'Italie interprétait toujours les mystérieuses visions de l'Apocalypse avec le poème de Dante, dans un esprit très différent. Et Roger Van der Weyden était un peu italianisé avec le cardinal Nicolas de Cusa, archidiacre de Saint-Lambert, à Liége, le véritable maître, le seul protecteur du grand artiste. Les tapisseries de l'Apocalypse étaient déjà exposées à Liége dans la cathédrale de Saint-Lambert en 1455. Malheureusement, pendant quatre siècles, elles ont subi de continuelles réparations et ont été entièrement renouvelées. Van Orley les avait refaites avant de les envoyer en Espagne, vers 1550. Cependant les ouvrages composés alors pour Charles-Quint par Van Orley et Vermay ont un autre caractère, appartiennent à une autre école, il suffit de comparer l'Apocalypse et les tapisseries de Tunis.

(¹) Le *Mémorial,* ou histoire de sa famille, a été publié pour la première fois par Sandrart. Il a été ensuite souvent réimprimé. Le *Journal du voyage dans les Pays-Bas en* 1520 *et* 1521 a été analysé par De Murr, dans son *Journal des Beaux-Arts,* à Nuremberg en 1779, *Journal zur Kunstge-*

schichte, VII, pp. 52, 98. Campe l'a ensuite donné intégralement : *Reliquien von Albrecht Dürer*. Nurnberg, 1828, in-18. Et c'est sur cette édition qu'on l'a souvent réédité. Le manuscrit paraît perdu. Dibdin dit que Derschau lui avait assuré qu'il avait été brûlé.

Les lettres, le *Mémorial*, le voyage de Durer ont été traduits dans toutes les langues. M. Piot en a donné une version française dans le *Cabinet de l'amateur*. Paris, 1842, t. Ier. M. Narrey en a donné une autre traduction, un peu abrégée, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1865, t. XIX, XX. Ces articles ont été réunis dans le volume : *Albert Durer à Venise et dans les Pays-Bas*. Paris, 1866, in-8°.

Voir, sur le premier voyage et les premières études de Durer en Belgique, *Albert Durer à Liége*. Liége, 1876. Le second voyage de Durer à Anvers a occupé surtout M. Van Hasselt dans la *Revue de Bruxelles*, 1838, 1839. M. Michiels, *Histoire de la peinture flamande*, 2e édition, t. V.

Le texte de Sandrart sur le premier séjour pendant quatre ans du jeune artiste, en 1490, en Belgique, *in Belgio*, Niderland, paraît pris d'un manuscrit de Durer qui distingue toujours, par ce mot Niderland, la Belgique de la Hollande, de la Zélande, de la Flandre et même d'Anvers. La traduction latine de 1683 de Sandrart a été faite sur un texte revu et corrigé de l'auteur et mérite plus de confiance que la première édition allemande. La division géographique de Belgique et de Hollande, la première comprenant les provinces françaises et l'autre les provinces flamandes, est encore donnée par

Mendoça, et dans la Pacification de Gand de 1576. Les Liégeois prenaient surtout alors le nom de Belges.

([12]) L'école et la chalcographie de Liége sont indiquées comme la première et la seule des Pays-Bas par Lampson, de Bruges, dans sa *Vie de Lambert Lombard,* imprimée à Bruges par Goltzius en 1565 et revue et corrigée par les plus savants Anversois avec Ortelius.

« Quippe omnium primus domi suæ tanquam in schola adolescentes habuerit, quos in delineandis, incidendisque tum suis tum aliorum inventis exerceret. » (P. 61.)

Vasari, le premier historien de l'art, proclame, en parlant de Suavius et de Lombard, Liége la meilleure maison, la première chalcographie, la maison exellente, *a casa eccelenti.* Et il en fait sortir Louis de Louvain, Robin, les Galles, les Suavius, Lucas de Leyde. M. Weales, le plus savant historien de l'école de Bruges, avoue que les premiers artistes de cette ville étaient étrangers à la Flandre, étaient des Wallons, des Liégeois, qui ne purent même former à Bruges des élèves dignes d'eux. (M. Weales, *Catalogue des tableaux de l'ancienne école néerlandaise, exposés à Bruges en* 1867, p. 7.) M. Passavant a aussi accepté une première chalcographie à Liége avec le maître du Saint Agatius, t. II, pp. 32, 252.

Dans les grandes fêtes du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, en 1468, à Bruges, où l'on retrouve presque tous les artistes des États héréditaires du duc, on trouve très peu de Brugeois et pas un seul Anver-

sois. On ne va pas même à Anvers pour en demander. (Voir *Les Gravures de 1468, les armoiries de Charles le Téméraire*. Liége, 1878.) Et à la grande entrée de Maximilien à Anvers, le 18 août 1494, on n'indique aucun artiste. Le livre de Saint-Luc de cette ville ne mentionne, au xv[e] siècle, aucun peintre connu. Et Luc de Heere, le premier historien de la peinture flamande, vers 1550, fait aussi dater de l'école liégeoise des Van Eyck l'art à Bruges, d'où leurs élèves le portèrent à Gand, à Ypres et ensuite à Harlem, sans parler d'Anvers. (*Une gravure de* 1380. Bruxelles, 1878, pp. 54, 57, 128.)

Tous les historiens de l'école d'Anvers prouvent que Floris, Goltzius, les Van Veen vinrent à Liége se former à l'école de Lambert Lombard, le véritable créateur de la nouvelle école anversoise. Vredeman de Vries assure même que Floris, son maître, était fixé à Liége.

Dans ses longs voyages dans les Pays-Bas, en 1520 et 1521, Albert Durer ne rencontre aucun graveur, n'achète même aucune gravure à Anvers, à Malines, à Gand, à Bruges, à Bruxelles, à Saint-Trond, à Utrecht, à Middelbourg. Le vieux Conrad, qu'il voit à Malines, ne travaillait plus, et Durer avait dû le connaître dans sa jeunesse.

On chercha même à fixer Albert Durer en 1520 à Anvers pour y établir la première chalcographie, que le Liégois Robert Peril vint seulement y fonder en 1522 pour obtenir le titre de graveur de l'Empire et de Charles-Quint.

Cette chalcographie de Liége avait été créée par les Van

Eyck et leurs associés et compatriotes Engelbrecht et Cornelis, de Maeseyck, que Luc de Heere avait déjà glorifiés comme les inventeurs de la gravure sur bois et, peu après, de la gravure sur cuivre, avec une encre belle et solide, qui n'était qu'une variété des couleurs à l'huile trouvées par les Van Eyck.

Van dien tyd men hoort vele verwonden
Dat die houtsnede werdt ghevonden,
En dan het prenten op coper beghint,
Met eenen goeden en deursamen inckt
Alle die mannen, door const verheven.
Sullen eeuwen en tyd overleven.

Les premiers bois, les premières pierres pour imprimer des images et la première presse se trouvent indiqués dans l'inventaire du prince-évêque de Liége Jean de Hinsberg (1419-1455) et de sa sœur : « Unum instrumentum ad imprimendas scripturas et ymagines. — Novem printe lignee ad imprimendas ymagines cum quatuordecim aliis lapideis printis. »

Et l'un des plus anciens moulins à papier, près de Huy, sur le Hoyoux, porte encore le nom de Maeseyck, le célèbre berceau des Van Eyck, qui leur a aussi donné leur nom comme à cette antique fabrique située près d'une autre qui avait le nom de Peril, Pery, le premier créateur de la chalcographie d'Anvers. Les Liégeois, en 1408, dans leur grande révolution contre leur prince-évêque Jean de Bavière, le

bienfaiteur des Van Eyck, semblent déjà indiquer cette grande invention de la gravure, de l'encre à imprimer et du papier d'impression. (*La Bataille d'Othée de* 1408. Liége, 1879, p. 194. — ZANTFLIET, pp. 388, 167.)

Pour le cuivre, on sait que Liége et Dinant en eurent longtemps le monopole, et ni les premiers graveurs allemands, italiens, ni même Durer, ne purent avoir les grandes planches qu'on retrouve encore dans le saint Pierre de Suavius. Renier, 22.

Malheureusement, les Flamands ne peuvent accepter cette priorité des Wallons et borner Anvers à devenir une succursale de Liége. Aussi a-t-on contesté tous les premiers artistes liégeois; on a cherché à donner à Anvers Robert Peril, qui se dit lui-même Liégois, natif de Liége, et ensuite on a voulu faire venir d'Anvers les Suavius et Lambert Lombard. On a cherché à créer une grande école, une chalcographie à Utrecht, sur une fausse lecture du mot Ulrich, inscrit sur des gravures attribuées sans aucune preuve à un Classens ou à un Collard. Enfin, pour mieux supprimer la chalcographie liégeoise, on a inventé la chalcographie de Saint-Trond, riche abbaye à cinq lieues de Liége. Mais on n'indique ni un graveur, ni un seul artiste, ni une seule presse dans cette petite ville flamande sans commerce, sans industrie.

Albert Durer, qui y a passé deux ou trois fois, en 1520 et 1521, ne parle pas d'une seule gravure et y a examiné, dit-il, uniquement le dessin d'une tour achevée plus tard. Vers 1550, des moines, venus de Gembloux, de Liége, de

Maestricht, y ont seulement rassemblé beaucoup de gravures de différents maîtres pour en orner des manuscrits encore conservés à Bruxelles et à Liége. (Voir *Une Gravure de 1379, les Vierges de Maestricht ou d'Einsielden de* 1466. Bruxelles, 1878, pp. 340-363.)

Les graveurs liégeois venaient des nombreux ateliers monétaires des princes-évêques et de leurs seigneuries, les plus grands monnayeurs et faux monnayeurs du moyen âge, et aussi les plus habiles, d'où sont sortis les Varin, les Duvivier. Et, à la mort de Duvivier en 1771, Louis XV, consultant le marquis de Marigny pour faire choix d'un nouveau graveur pour ses médailles, « celui-ci donna pour conseil de différer quelque temps, dans l'idée qu'il se présenterait un Liégeois. Il ajouta à ce conseil : « Il n'y a, Sire, que cette nation pour bien graver nos Rois. » — M. Demarteau, *Gilles Demarteau, graveur du Roi*. Liége, 1879, in-8°, p. 14. Une monnayerie est la première école de gravure et, en perdant son atelier monétaire, Liége a perdu ses derniers graveurs.

L'histoire de Liége vient seule expliquer les plus anciennes gravures et les plus célèbres :

La légende de saint Servais des Van Eyck, avec un texte français dont une réimpression de 1423 existe à la Bibliothèque de Bruxelles, l'édition originale date de la croisade d'Othée de 1408.

La série des supplices, déjà copiée par le maître du Boccace de Passavant, t. II, p. 272, souvenirs des vengeances de

Jean de Bavière prince-évêque de Liége, après la victoire d'Othée de 1408.

La Vierge de 1418 de la même collection, bois gravé pour la conquête de la Hollande par l'ex-prince-évêque de Liége Jean de Bavière ; on y trouve les saintes patronnes de ses quatre sœurs.

Les cuivres des neuf preux du maître de 1464 gravés pour les tournois des preux et des preuses de Liége en 1444. (PASSAVANT, t, II, p. 21, nos 34-42.)

La roue de Fortune. (PASSAVANT, t. II, p. 27, n° 48.) Cette gravure a été composée pour la mort, dans un terrible accident, de J. de Hinsberg, prince-evêque de Liége, en 1459. Et on lit encore dans deux cœurs les lettres de son nom.

Les premiers chefs-d'œuvre de la gravure des maîtres de 1466, les deux Vierges d'Einsielden, B. 35, 36, ont été faits pour les vœux de Louis XI à Notre-Dame et à saint Servais de Maestricht. On y a ensuite ajouté l'inscription d'Einsielden, mais rien n'y rappelle ce célèbre pèlerinage.

Enfin, on possède encore deux premiers essais de gravure :

Une espèce de bois de la Vierge de Maestricht, avec son attribut de la poire, de 1379.

Une impression des Mages faite avec un patron découpé et une encre ne résistant pas à l'eau. C'était une amulette pour les voyages d'Arnould de Hornes, prince-évêque de Liége, mort en 1389.

(*) Tout le long récit si curieux et si important de Vasari

sur la vie et les ouvrages d'Albert Durer et de Lucas de Leyde est basé sur la rivalité des deux célèbres artistes. Il la prolonge pendant presque toute leur vie. Elle était cependant alors absolument impossible entre Liége et Nuremberg. Les communications étaient si rares et si difficiles, que Durer ignorait même le séjour et la mort de Martin Schongauer. La rencontre de Durer et de Lucas de Leyde à Anvers, en 1521, prouvent d'anciens rapports. Et Durer est étonné de retrouver si petit son ancien rival : les souvenirs de la jeunesse agrandissent toujours le passé. Cette rivalité est bien certaine. Lampson en parle encore dans l'inscription du portrait de Lucas de Leyde, publié par Cock en 1572, à Anvers.

Tu quoque Durero non par sed proxime, Luca.

Vasari, en cherchant les sujets de cette lutte des deux artistes dans les cuivres seulement, s'est trompé, et en prenant les dates des prétendues pièces de ces concours, il les prolonge d'une manière impossible.

Les détails si circonstanciés, si positifs de Vasari sur Durer et Lucas de Leyde, sur leurs premiers ouvrages en Belgique, prouvent qu'il a dû écrire sur des documents très authentiques, très certains. Lampson, Lombard avaient pu lui écrire et presque tous les artistes de Liége allaient alors à Florence. Varsari dit lui-même qu'il les a connus. En parlant de la grande école de Suavius et de ses élèves, il ajoute : « Che tutti sono statti in Italia a imperare e disignare le cose antiche. »

Vasari affirme aussi que Durer avait obtenu pendant ses études en Belgique beaucoup de dessins, qu'il se mit à faire graver sur bois, parce que le cuivre lui demandait trop de temps. « Dopo le quali opere vedendo con quanta lunghezza di tempo intagliava in rame, e trovandosi avere gran copia d'invenzioni diversamente designate, si mise a intagliare in legno : nel qual modo di fare coloro che hanno maggior disegno hanno piu largo campo da poter mostrare la lorc perfezione. »

C'est cette lutte célèbre des deux grands artistes que rappelle aussi Luc de Heere dans son tableau de l'école de Maeseyck ou des Van Eyck, en plaçant Lucas de Leyde sous l'année 1494. On a pris malheureusement cette date pour sa naissance. Ses nombreux ouvrages prouvent seuls l'erreur, et une centaine de pièces sans date, avec les grands bois, montrent qu'il a dû graver une vingtaine d'années avant 1508, où il a commencé à dater ses gravures, au nombre de deux cents.

1494 était seulement une date mémorable dans la vie de l'artiste : son triomphe sur Durer. Luc de Heere place aussi Jacob de Barbari sous l'an 1500, ou de son grand plan de Venise, dans toute la force de son talent.

Enfin, en Allemagne, on a conservé un souvenir de cette lutte, de cette rivalité de Durer. Quad en parle ; mais, ne connaissant ni la vie, ni les gravures de Lucas de Leyde, il le confond avec le maître W. ou Jacob de Barbari, en recherchant les ouvrages de ces concours.

(15) Le célèbre manuscrit de Venise passe pour le chef-d'œuvre de la miniature. Curmer en a le premier fait reproduire quelques planches dans ses magnifiques publications, et M. F. Denis y a ajouté un texte. L'ouvrage complet a été photographié à Venise, en 1862, par M. Perrini.

Un texte français-italien accompagne cette belle reproduction et donne une longue description des planches.

Les attributions à différents artistes paraissent souvent douteuses. Il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'indiquer les auteurs de toutes les miniatures de cette époque. On sait seulement que Gossart ou Mabuse et Jacob de Barbari ont travaillé à ce manuscrit. (*Voir* la seconde édition de la grande *Histoire de la peinture flamande de* M. Michiels, t. IV et V.)

Le superbe manuscrit de Venise a exercé une certaine influence sur les derniers miniaturistes belges, qui malheureusement y ont surtout cherché l'art italien, le fini, le précieux. On a pu voir à l'Exposition de Bruxelles de 1880, n° 130. H. un petit livre d'*Heures* avec vingt-sept miniatures composées sur le calendrier de Venise et sur d'anciennes gravures de la Passion. Il paraît avoir été exécuté pour Jeanne la Folle, mère de Charles-Quint, morte en 1555. Il ne peut donner qu'une pâle idée de l'invention, de la hardiesse, de la nouveauté du magnifique volume de Grimani, commandé peut-être pour être donné à Rome et obtenir l'évêché d'Utrecht à Philippe de Bourgogne. Le petit manuscrit de Bruxelles, par son extrême finesse, le peu d'originalité et de

grandeur des compositions, atteste souvent la main délicate et habile d'une femme. Ne pourrait-on pas l'attribuer à Gerhart et à sa fille Suzanne, dont parle, en 1521, Albert Durer avec tant d'enthousiame, alors qu'il était tout à fait revenu à Jacob de Barbari et à Mabuse. Jamais il n'avait vu une si grande merveille, si bien finie, ajoute-t-il en parlant des ouvrages de ces *illuminist*. La miniature du tournoi donne des G et une autre représente Bethsabée ou plutôt Suzanne avec beaucoup de finesse et de vérité.

(6) *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1877, février, p. 80. — *Bulletins des commissions royales d'art et d'archéologie*, Bruxelles, 1877, p. 177. Ce dernier article cherche à prouver que le dessin de Lille représente Lucas de Leyde et est l'original du portrait fait, à Anvers, en 1521, par Albert Durer, dont parle le *Journal*. Cependant le portrait de Lucas de Leyde par le célèbre artiste de Nuremberg est à Berlin et a été plusieurs fois reproduit. M. Varin l'a même gravé sur cuivre. Il s'accorde très bien avec toutes les autres figures de Lucas gravées par lui, ou par Stock, ou par Hondius. Et le dessin de Lille n'offre aucune ressemblance avec les portraits très authentiques de Lucas de Leyde. Ce dessin de Lille se retrouve dans un autre crayon de Durer, de Berlin, qui ne portait, dans la collection Derschau, à Nuremberg, aucune dénomination, selon le catalogue de la vente de 1825, p. 66. Heller lui donne la désignation de « Meister Jacob », p. 25, nº 28. Et M. Hausmann, en 1861,

lit Jacob Ponisio, p. 115. Ces différences semblent aussi prouver diverses copies, dont nous avons parlé, p. 152. Mais ce mot Ponisio est très peu lisible, très incertain. La première lettre ressemble à un B, mais peut aussi rendre un V allemand, et la seconde lettre est un E, et non un O, plus ouvert dans le mot Jacob. Nous croyons donc devoir lire une mauvaise transcription de Venise. On ne connaît d'ailleurs aucun personnage de ce nom, à cette époque, et aucun n'est mentionné dans la vie de Durer.

(17) *Voir*, sur les différents ouvrages d'Albert Durer sur *Hercule et Samson*, M. Thausing et les gravures du maître. Nous reviendrons un jour sur les tapisseries de Jacob de Barbari, sur *Hercule*. — Sur la maison du Samson à Liége, *voir* les curieuses recherches de M. Bormans dans les *Bulletins de l'archéologie liégeoise* et son *Histoire de la paroisse de Saint-André, à Liége*.

(18) La géographie a toujours été très cultivée en Belgique depuis Charlemagne et Wibald de Stavelot. Si Jacob de Barbari a donné le premier grand plan de Venise en 1500, un autre artiste liégeois, Caren ou Caron, de Tongres, a gravé les plus anciennes cartes françaises dans *le Théâtre françois ou sont comprisès les chartes generales et particulieres de la France*... enrichy et orné d'excellents vers... Tours, Bouguereau, 1594, grand in-folio.

Ces cartes, au nombre de seize et non de dix comme

l'indique Chalmel, n'appartiennent pas à l'imprimeur Bouguereau, mais, il le dit lui-même, « a ung graveur flamand qui estoit refugié à Tours pendant ces temps de troubles et de guerres civiles ». Il s'appelait Caren ou Caron van Tongeren. (*Voir*, sur ce livre rare, *Catalogue de la bibliothèque* de M. Jules Taschereau, 1er avril 1875, Paris. Labitte, p. 271, nº 1904.) Les liminaires doivent contenir 8 ff. avec un portrait de Henri IV par Th. de Leu. Les seize cartes ferment 36 ff. avec les textes.

Presque toutes ces cartes de Caren ou Caron ont passé à Paris chez Le Clerc, qui en a donné plusieurs éditions dans différents recueils, en effaçant seulement l'adresse de Bouguereau pour y mettre son nom : Joan Le Clerc excud. Il y a toutefois laissé la marque du graveur, un C et un T entrelacés, lorsqu'elle s'y trouvait; mais plusieurs cartes ne sont pas signées. Cet artiste liégeois paraît avoir travaillé aux cent quarante-quatre portraits de la célèbre *Chronologie collée* attribuée à Léonard Gaultier ou à Thomas de Leu, et que Le Clerc a aussi réclamée. (*Voir* le *Catalogue de la librairie* de M. Hahn, à Liége.)

Une des plus anciennes cartes faites en Belgique est une xylographie de l'abbaye de Saint-Trond, dans l'évêché et la principauté de Liége. Mais rien ne prouve que ce bois du XVIe siècle ait été gravé à Saint-Trond.

Des artistes liégeois portèrent l'industrie des cartes à Anvers avec les Taverne et les Huy, qui allèrent aussi à Bruxelles, à Malines. Un Gabriel Tavernier, d'Anvers, se

vantaît même d'avoir apporté l'art de la taille-douce à Paris en 1573.

(¹⁹) Voici les documents italiens sur le plan de Venise de 1500, publiés par E.-A. CICOGNA, *Delle iscrizioni*, t. IV, p. 699.

« SEREN' PRINCIPE ET EXMA SIGNORIA.

« Antonio Cholb, merchadante tedescho suplica alla Sia. vra. cum sit che lui principalmente ad fama de q. exsa. cita di Venitia quella habia facta justa et propriamente retrare et stampare. La qual opera hora depoi lo tempo di 3 anni finita : et perche essa in molte cose ale altre opere se fano asai extracto, si per la materia dificilis sa et incredibile poterne far vero disegno, si per la grandeza sua et dela carta che mai simile non fu facta, si anchora per la nova arte de stampar forme di tal grandeza, et per la dificultà de la composition tutti insieme, le qual cose forse non essendo per suo valor stimato dale Zente, nela sutilleza de intellecto le forme stampando possano supplir che per mancho de cercha a 3 fiorini una opera se pose rivedere per tanto vnuversalmente non spiera rechavarne la messa facultà, supplica adoncha ala subta vra che in gratia li sia conceduto che dicta opera senza datio et senza impedimento in tutti i luoghi e da tutte terre vre portar trar et render possa. »

La concession porte :

« Die xxx. oct. 1500.

« Quod aliquis non possit facre a modo ad annos 4 in simili forma quodque possit extrahere opus predictum pro omnibus locis, solvendo datio consueta, etc,

« A. D. 1500. octubrio.

« Note a di 30 de q. mexe per la Signoria fu fato una terminatione che havendo Ant. Colb merchadante tedesco fato con gran spesa far stampare Venezia qual si vende duc. 3 l'una, che possi trarle di questa cita et potarle senza pagar datio. »

On peut croire que c'est peu de temps après ces documents que Kolb mit en vente le plan, c'est-à-dire à la fin de 1500 ou tout au commencement de 1501.

([20]) Sur les premiers paysages de Titien, *voir* M. THAUSING, *Durer,* chap. II. Varsari, en parlant de la *Fuite en Égypte* de cet artiste, ajoute : « In mezzo a una gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti, per avere dato Tiziano molto mesi opera a fare simile cose, e tenuto perciò in casa alcuni Tedeschi eccellenti pittori die paesi e verzure. » (*Voir* aussi CAVALCASELLE ET CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi.* Firenze, 1878. t. Ier.

Michel-Ange, en condamnant le paysage et les paysagistes, prouve aussi leur origine flamande ou belge. RACZYNSKI, *Arts en Portugal,* p. 14. M. Thausing avoue encore que Durer a seulement appris à voir et à dessiner le paysage pendant son voyage d'études de 1490 à 1495.

Jetez, disaient les anciens maîtres italiens à Léonard de Vinci, une éponge pleine de différentes couleurs contre un panneau et vous aurez une salissure nommée paysage.

Les Van Eyck ont véritablement créé le paysage dans l'art moderne, pour remplacer les fonds d'or des byzantins. Roger Van der Weyden paraît avoir repris quelquefois, dans des sujets mystiques, ces plans dorés qui conservèrent longtemps à Liége des adeptes. Une grande révolution, comme celle des Van Eyck, a toujours des adversaires, comme encore à Liége le maître du Saint Agatius, qui adopte cependant le paysage. (Passavant, t. II, p. 32.)

Le grand paysagiste Hans Lautensack, de Nuremberg, paraît avoir fait des études dans les Pays-Bas, avant la malheureuse réforme de Lombard. Un Bout alla porter l'art du paysage à Louvain et y était célèbre comme paysagiste, ce qui semble encore indiquer son origine liégeoise rappelée dans le testament de l'artiste, par le legs traditionnel à Saint-Lambert.

(21) On ne sait presque rien de la vie de Marc-Antoine Raimondi. Vasari est toujours le seul guide, mais ne donne la date ni de la naissance, ni de la mort, et confond tous ses ouvrages. Heinecken le fait naître en 1488, sur une fausse interprétation de l'Apollon de l'artiste de 1506. B. 348. Il avait lu a. 19, âgé de dix-neuf ans, comme pour Wirix et d'autres graveurs. Bartsch a rétabli avril 9, 1506, comme sur d'autres pièces 11 et 18 sept. 1506, etc.

La naissance de Raimondi peut ainsi se fixer avec d'autres écrivains vers 1475, et il a dû graver, dit Heinecken, vers la fin du xve siècle. Durer alla même à Venise en 1505, se plaindre de ses gravures. Cette date de 1505 est certaine et Durer était au mois d'octobre 1506 à Bologne, pour convenir avec l'artiste de leurs droits de propriété.

Si Marc-Antoine a commencé à copier Durer avant 1500, ce ne peut être ni la *Vie de la Vierge*, composée de 1504 à 1508, ni la *Passion*, de 1511.

Ce dernier ouvrage n'a pu même être regravé par Raimondi que vers 1515, à Rome. Et ce sont probablement ces copies que Raphaël envoya à Durer, qui les approuva, en louant beaucoup Marc-Antoine.

Les textes de Vasari prouvent que Raimondi acheta à Venise les gravures de Durer à des Flamands qui venaient d'arriver à Venise, et semblent ainsi se rapporter à l'arrivée de Kolb et de Barbari en 1496.

Ces gravures furent bientôt répandues partout en Italie. Marc-Antoine a donc dû les voir un des premiers, pour en être si enthousiasmé. Et c'est ce qui explique qu'il a seulement copié les pièces de cette époque. Les gravures de Durer ne devaient plus exciter l'étonnement après cette date, surtout en 1505 ou en 1511, car on devait partout les connaître, comme le prouvent les succès, les triomphes de Durer à Venise et à Bologne, en 1506. Et Marc-Antoine n'aurait plus, en 1505 ni en 1511, copié les premières pièces de Durer, ses essais; il pouvait prendre d'autres grands ouvrages. Rai-

mondi a commencé à dater ces ouvrages en 1505, et Durer en 1504, Lucas de Leyde en 1508.

([23]) Voici cet acte publié par M. Galichon, sur les notes de M. Houdoy, *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, p. 229: « En considération des bons, agréables et continuels services que notre bien aimé painctres Jacques de Barbaris nous a par ci-devant fait au dit estat de peintre et autrement, considérant sa débélisation et vieillesse qu'il n'a de nous aucun gaige et afin mesmement qu'il ait désormais mieux de quoy vivre et soy entretenir a notre service le demeurant de ses anciens jours, avons octroyé prendre et avoir de nous la somme de cent livres de pension par chacun an. »

Malheureusement M. Galichon n'a pas donné le texte du reçu italien signé Jacobus de Barbaris, avec le caducée.

Il serait bien important de voir si le tout est de la même écriture, si le caducée n'a pas été ajouté postérieurement. Diego Flores paraît d'origine italienne et a peut-être lui-même écrit ou donné le texte. Un fac-simile de cette quittance serait très nécessaire pour la vie du célèbre artiste, qui savait certainement l'italien.

([25]) Les poésies de Marguerite d'Autriche et de sa cour ont beaucoup occupé les écrivains. Le Serna Santander, le premier, les a fait connaître dans son *Mémoire historique* sur la bibliothèque de Bourgogne en 1809, pp. 141-145. Ensuite M. de Reiffenberg, M. Van Hasselt, M. Altmeyer en ont

donné aussi des extraits. En 1839, M. Gachet a publié *Album et œuvre poétiques de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas*. Les manuscrit sont à la bibliothèque de Bruxelles, nos 10572, 11239, et le beau volume 228, avec encadrements, miniatures, une représente Marguerite dans un oratoire avec ses armes.

Les œuvres de Jean Le Maire ont été plusieurs fois réimprimées avant la belle édition de Lyon de Jean de Tournes de 1549, in-fol.

Tous les écrivains se sont aussi préoccupés de l'amant vert, qu'on savait cacher un des amoureux de Marguerite. Le vert était la couleur liégeoise, que la croisade et la bataille d'Othée de 1408 avaient rendue célèbre déjà avant les grandes guerres des Liégeois et des Bourguignons et la prise et la destruction de Liége en 1468. Jacob de Barbari pouvait et devait donc adopter le vert. (*Voir*, sur ces grands événements, *Histoire de Liége*, de M. F. Henaux, 3e édition. Liége. 1875, 2 vol. in-4°. — *La Bataille d'Othée de* 1408. Les tapisseries, les gravures de Jean sans Pitié, la première artillerie à Liége. Liége, 1879. — De Ram. *Troubles de Liége*. – *Histoire de France*, de Michelet, xve siècle.

Les Bourguignons, pour prêcher dans toute l'Europe une véritable croisade contre les Liégeois révoltés et excommuniés, avaient adopté la croix de Saint-André et pris pour symbole les bâtons noueux de l'arbre sec contre la couleur verte liégeoise. Jean sans Peur et Philippe le Bon créèrent et renouvelèrent plusieurs fois, avant l'institution de l'ordre de

la Toison d'or, la confrérie de l'arbre sec. Cet arbre sec, figure déjà dans la tapisserie d'Othée et dans les plus anciennes cartes à jouer. dans le beau jeu de cartes des Grenades donné à Isabelle de Portugal par le prince-évêque de Liége, Jean de Hinsberg. Tous les anciens graveurs ont reproduit un enseigne avec le drapeau bourguignon de la croisade contre les Liégeois. Durer. B. 87.

([14]) La commission chargée de la réorganisation des Gobelins a rétabli seulement en 1877 les grands principes de l'art des tapisseries et fait une véritable révolution dans son histoire, dont M. Jubinal a donné de si beaux spécimens depuis les tapis de la reine Mathilde. Le savant rapport de M. Denuelle se trouve au *Journal officiel* de Paris, 1er avril 1877. Tous les journaux français en ont donné des extraits : *Journal des Débats,* 6 juin, le *Temps,* 23 avril 1877, etc.

Les *Tapisseries de Liége à Madrid* avaient commencé en 1876 à indiquer la véritable nature des tapisseries, qui ne sont pas de la peinture, mais de l'architecture. Érasme l'avait déjà montré en disant qu'un tableau doit se voir de près et une tapisserie de loin, comme un monument Les Van Eyck et Roger Van der Weyden transformèrent, au xve siècle, cet art et cette industrie. (*Voir,* sur les premières tapisseries des Van Eyck, *la Bataille d'Othée* de 1408. Les tapisseries, les gravures de Jean sans Pitié, la première artillerie à Liége. Liége, 1879.) Le chef-d'œuvre de Roger Van der Weyden est

la grande tapisserie de l'Apocalypse de la grande Église liégeoise. (*Voir* note (11), p. 552.)

Et on trouve à Liége les plus anciennes tapisseries avec les tapis d'Éracle du xe siècle et de Wazelin, abbé de Saint-Laurent, mort en 1156. Cette nouvelle industrie venait probablement des prisonniers arabes placés par Charles Martel dans différentes abbayes liégeoises après la victoire de Poitiers.

Les grandes tapisseries d'Éracle paraissent avoir servi de modèle aux compositions de l'*Antependium* de l'église de Saint-Martin, à Liége, vers 1300. On a pu le voir à l'Exposition de Bruxelles de 1880, no 37, C.

Il est malheureux qu'on n'ait pas alors exposé des grandes tapisseries du xve siècle pour montrer leur caractère et leur différence des ouvrages du xvie siècle. La maison Laurent a heureusement photographié plusieurs ouvrages de ce genre de Van Eyck et de Roger Van der Weyden, encore conservés à Madrid, et qu'il suffit de comparer aux tapisseries de l'histoire de Tunis pour comprendre la divergence des deux écoles, des deux époques.

Les tapisseries dérivaient à Liége des vitraux, dont M. Violet-le-Duc a très bien montré les règles d'architecture. Sedulius Scotus et l'évêque de Liége Éracle parlent déjà des verrières de Liége. Charles le Téméraire enlevait encore en 1468 les plus beaux vitraux de Liége pour les églises de Dijon et d'autres villes. Le prince-évêque Érard de La Marck en donnait aussi à Bruxelles. Lambert Lombard, comme

les Van Eyck, s'en occupa beaucoup à Liége. Une grande famille liégeoise, des nobles verriers, les barons de Bonhomme, de Bonnam introduisirent même à Liége et en Belgique les verres de Venise. M. Van de Casteele a surtout fait connaître les documents, les ouvrages et les artistes de cette dernière période d'une des plus grandes et des plus anciennes industries liégeoises. On a pu voir cent cinquante de ses spécimens à l'Exposition de Bruxelles de 1880, nº 84 E.

TABLE.

INTRODUCTION.

II. JEUNESSE DE BARBARI.

1470-1490.

V. BARBARI ET AGNÈS DURER.

1495.

VI. BARBARI A NUREMBERG.

1496.

IX. ÉCRITS DE BARBARI.

X. TABLEAUX DE BARBARI.

XI. DESSINS DE BARBARI.

XIV. CATALOGUE DE L'ŒUVRE.

XV. NOTES ET DOCUMENTS.

Imprimé

dans les ateliers de Fr. Gobbaerts

rue de la Limite, 21

Bruxelles

EN VENTE CHEZ LE MÊME ÉDITEUR.

Les Elzevier. Histoire et annales typographiques, par ALPHONSE WILLEMS, vol. in-8°. 868 p. à 2 col., avec 5 pl., cart. fr. 30 »

Costumes civils et militaires du XVIe *siècle,* par A. DE BRUYN. Reproduction fac-simile de l'édition de 1581. Colorié d'après les documents contemporains. 33 pl. gr. in-4°, avec texte par M. A. SCHOY. fr. 60 »

Les tapisseries de Liége, à Madrid. Notes sur l'Apocalypse d'Albert Durer ou de Roger Van der Weyden, Car. elz. fr. 5 »

Une Gravure de 1379. Les Vierges de Maestricht ou d'Einsielden de 1466. Id. fr. 5 »

La bataille d'Othée de 1408. Les tapisseries et les gravures de Jean sans Pitié, la première artillerie à Liége. Id. fr. 5 »

Lampagie, la belle Aye. Roman chevaleresque par Huon de Villeneuve et de Pierrepont, prince-évêque de Liége (1152-1229). Id. fr. 5 »

La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe *siècle* par EDM. VAN DER STRAETEN. T. I à V, in-8°, figg. Le vol. à fr. 12 50 Le tome VI et dernier est sous presse.

TIRÉS A PETIT NOMBRE.



